

PALAIS

**SOLEIL
FROID**

**27 FÉVRIER 13
- 20 MAI 13**

SCOLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

NOUVELLES IMPRESSIONS DE RAYMOND ROUSSEL

DANIEL DEWAR & GRÉGORY GICQUEL

FRANÇOIS CURLET

JOACHIM KOESTER

**BIBLIOTHÈQUE D'ARTISTE : EVARISTE RICHER
+**

GLOSSAIRE/ANNEXE/BIBLIOGRAPHIE

#3

DE

TOKYO

Scolab, cahier pédagogique du Palais de Tokyo, a été conçu pour ceux qui souhaitent obtenir quelques clés supplémentaires sur les grandes manifestations en cours. Plus particulièrement prévu à l'usage des enseignants et des professionnels de l'éducation, ce support reste élaboré pour une consultation de tous afin de mieux préparer, aider et prolonger la visite des espaces et des expositions.

Ce dossier, consacré à la première saison de la programmation du Palais de Tokyo pour l'année 2013 intitulée «SOLEIL FROID» s'articule autour de trois grandes parties et d'un ensemble d'outils complémentaires (renvois, glossaire, chronologie) permettant au visiteur une approche diversifiée des enjeux artistiques de la saison.

Une première section consacrée à la matérialité de l'oeuvre, nous autorise un tour d'horizon des médiums employés par les artistes de la saison et ainsi de prendre le temps d'observer les oeuvres, pour mieux les expérimenter.

Une seconde partie, intitulée «Par-delà la matière» sera l'occasion de nous intéresser aux processus de création en jeu dans les pratiques artistiques de la saison et de méditer sur la charge des objets d'art afin de mieux cerner l'invisible.

Enfin, c'est du point de vue du spectateur dont il sera question. Tantôt active, réflexive ou méditative, sa posture varie selon les oeuvres. Quelles sont les attentes des artistes à notre égard ? Quelle est notre place dans l'exposition ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre ici.

Ce texte principal sera éclairé par des outils de références, permettant, par des apostilles, de compléter les connaissances sur certaines notions propres au sujet abordé tandis qu'une flèche du temps déroule, en bas de page, un choix de dates clés, prétexte à élargir le propos par une lecture comparée (événements sociaux, politiques, monde des idées et grands courants de pensée, histoire des musées et grandes expositions, monde de l'art et de la culture). En fin d'ouvrage, une annexe rassemble :

- un glossaire comprenant des notions afférant aux courants de pensée et aux arts visuels.
- un recueil de quelques extraits de textes pour favoriser une mise en perspective de points de vue différents ou complémentaires à travers les époques et poursuivre le débat.
- une bibliographie contextuelle.
- un zoom sur une approche de la médiation culturelle de cette saison avec la Carte Mentale.

SOMMAIRE

Introduction	p.2
I. La matérialité de l'oeuvre	p.5
1. La Sculpture : matière et forme	p.5
2. Lumière et Op art	p.9
3. Théâtralité à l'oeuvre et installations	p.13
II. Par-delà la matière	p.17
1. Processus de création	p.17
2. Le rapport au monde comme expérience artistique	p.20
3. Immanence : La matière habitée	p.23
III. La posture du spectateur	p.26
1. Le spectateur-acteur de l'oeuvre	p.26
2. L'oeuvre, support d'une projection mentale	p.28
3. Le cabinet de curiosité, mode d'emploi	p.29
Glossaire	p.30
Annexe	p.31
Bibliographie	p.33
Zoom Médiation	p.34

Introduction

“Soleil Froid”, la première saison de la programmation de l’année 2013 du Palais de Tokyo, nous propose un voyage dans un monde étrange et sans repère ; la réalité se dérobe à nos sens et, prenant sa place, se déploie progressivement un monde incertain. Les artistes des différentes expositions de « Soleil Froid » nous invitent, au travers de gestes surréalistes et paradoxaux, à réviser nos jugements, bouleversant à la fois notre rapport au monde et notre conscience.



Portrait de Julio Le Parc.

JULIO LE PARC

L’art de Julio Le Parc (né en 1928, vit et travaille à Cachan) propose avant tout une expérience, non pas émotive, mais sensorielle et physiologique, au spectateur : il instaure une situation, extérieure à l’objet artistique, qui se situe avant tout au niveau de la perception visuelle. Par ses installations, machines et peintures, il invite les spectateurs à remettre en question leur rapport au monde et à la réalité.

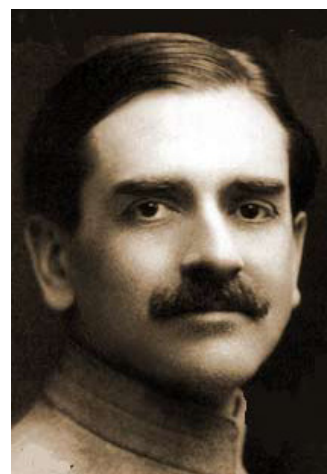
L’artiste d’origine argentine fut un acteur majeur des arts perceptifs, comme l’Op Art ou l’art cinétique, dès le début des années 1960, au sein du G.R.A.V. (Groupe de recherche d’art visuel, qu’il fonde avec, entre autres, François Morellet, Horacio Garcia Rossi et Francisco Sobrino). Dans ses *Propositions* de 1962, le G.R.A.V. exprime le souhait « d’échapper aux courants actuels de l’art dont l’aboutissement est le peintre unique, pour essayer, par un travail d’équipe, de clarifier les différents aspects de l’art visuel ».

« NOUVELLES IMPRESSIONS DE RAYMOND ROUSSEL »

Auteur littéraire unique, Raymond Roussel (1877-1933) fascine autant par sa vie mystérieuse et romanesque, et par son insuccès chronique, qui forgent aujourd’hui son image d’auteur maudit, que par ses règles d’écriture inédites et son goût pour l’irréel. Cet électron libre de la littérature française, auteur, entre autres, de *Locus Solus*, *La Vue* ou encore *Impressions d’Afrique*, laisse un héritage complexe que l’exposition collective présentée dans le cadre de la saison Soleil Froid se propose d’analyser.

L’exposition « Nouvelles Impressions de Raymond Roussel », dont le commissariat a été confié à François Piron, propose en effet une documentation du travail de Roussel lui-même, et invite à une relecture de l’œuvre avant-gardiste de ce grand voyageur, à travers l’influence qu’elle ne cessa d’exercer sur la création contemporaine. Il s’agit là d’une version renouvelée de l’exposition présentée sous le titre « Impressions de Raymond Roussel » au Museo Reina Sofia de Madrid et au Museu Serralves à Porto au cours des deux dernières années. Pour le Palais de Tokyo, l’exposition inclura davantage encore les œuvres d’artistes contemporains jouant, consciemment ou pas, les procédés rousseliens, prouvant la pérennité de ceux-ci.

L’admiration de Roussel pour certaines grandes figures de son époque comme Jules Verne, Pierre Loti ou Camille Flammarion lui fut rendue par la fascination d’André Breton et des surréalistes, puis, à travers eux, d’un grand nombre d’artistes de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, pour son œuvre insaisissable. Ceci pérennisera son statut de “grand magnétiseur du XX^{ème} siècle” (dixit Breton), précurseur de la ‘Pataphysique et de l’OuLiPo.



Portrait de Raymond Roussel.

Avec : Mathieu K. Abonnenc, Jean-Michel Alberola, Jean-Christophe Averty, Zbynek Baladrán, Thomas Bayle, Jacques Carelman, Guy de Cointet, Collège de ‘Pataphysique, Joseph Cornell, Salvador Dalí, Gabriele Di Matteo, Thea Dörjadze, Marcel Duchamp, Giuseppe Gabellone, Rodney Graham, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Mike Kelley, Revue Locus Solus, Pierre Loti, Sabine Macher, Man Ray, Mark Manders, André Maranhã, Pedro Morais, Jorge Queiroz et Francisco Tropa, Jean-Michel Othoniel, Victorien Sardou, Joe Scanlan, Jean Tinguely, Jules Verne.



Un poisson fugu..

FRANÇOIS CURLET, « FUGU »

C'est par le détournement d'objet que procède François Curlet (né en 1967, vit et travaille à Bruxelles), leur mise en scène évoquant à la fois une domesticité lénifiante et un complexe ensemble de références : à l'histoire de l'art moderne, à la psychanalyse, au cinéma, à la science et à l'industrie. Ainsi, toutes composées autour d'un postulat simple, ses œuvres plongent le spectateur dans un monde à la familiarité inquiétante, perverse et souvent empreinte d'humour noir.

Si chaque objet semble être la réalisation d'une idée de détournement unique, et que chaque objet ou groupe d'objet semble fonctionner en vase clos, le parcours de l'exposition plonge le spectateur dans un monde parallèle, à la fois reconnaissable et étrangement décalé, dans lequel les œuvres de François Curlet agissent comme des accélérateurs de conscience.

DANIEL DEWAR & GREGORY GICQUEL, « JUS D'ORANGE »

L'usage du terme « sculpture » pour décrire la pratique de Daniel Dewar et Grégory Gicquel (nés respectivement en 1976 et 1975, vivent et travaillent à Paris) est une chausse-trappe : si le duo anglo-français, lauréat du **>prix Marcel Duchamp** en 2012, s'illustre régulièrement dans la statuaire figurative, il ne semble pas pour autant considérer le volume ou la figuration comme le but fondamental de leur pratique. Le fait-main, l'amateurisme éclairé en constituent un autre ferment majeur, tout comme la diversité de procédés de leurs « tentatives sculpturales » : procédant à l'agglomération de matériaux bruts, à la récupération et au détournement de matériaux industriels, à la réalisation de pièces en céramique ou en tapisserie.

Toujours, c'est à travers le doute - et à l'aide d'une pointe d'humour - que procèdent leurs réalisations, confrontant le visiteur à ses *a priori* artistiques : que nous apprennent leurs étranges choix de sujets, leur absence de lyrisme, leur intérêt pour les formes modestes ? Quelle contemporanéité attendons-nous de l'art contemporain ? Quel professionnalisme d'un artiste choisi par une institution ?

Le titre de leur précédente exposition – « Crêpe Suzette » - faisait allusion à ce décalage de l'usage des termes et des définitions : il s'agissait pour Dewar et Gicquel d'une référence à une chanson parodique du comique anglais Kenneth Williams, composée entièrement de termes français entrés dans l'usage de la langue anglaise, sans liens entre eux, interprétée à la manière d'une chanson française romantique. « Jus d'orange » sonne aujourd'hui comme la continuation d'un processus, qui remet à la fois en doute la validité d'un titre et le sens d'un terme banal et sans noblesse.

>Prix Marcel Duchamp : Prix annuel organisé avec le concours du Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, dont l'ambition est de confirmer la notoriété d'un artiste résidant en France et travaillant dans le domaine des arts visuels. Les artistes sont sélectionnés par un collectif d'amateurs d'art, puis le lauréat du prix est élu par un jury international dont la composition change chaque année. Tous les modes d'expression des arts plastiques et visuels sont concernés : sculpture, installation, photographie, vidéo, peinture, etc. Le lauréat est invité à créer une œuvre originale exposée ensuite au Centre Pompidou pendant deux mois et dont les frais de production sont pris en charge par l' Association pour la diffusion internationale de l'art français (ADIAF).



Vue de l'exposition de Dewar et Gicquel à Spike Island (Bristol) en 2012, intitulée *Crêpe Suzette*.

JOACHIM KOESTER, « REPTILE BRAIN OR REPTILE BODY, IT'S YOUR ANIMAL »

L'exploration de l'animalité chez l'homme, sous sa forme la plus commune et pure (réflexes, instincts, homéostasie): voilà le parcours auquel Joachim Koester (né en 1962, vit et travaille à Copenhague) invite le spectateur de son exposition. Par ses œuvres, et par leur confrontation à de nombreux documents scientifiques réunis par Lars Bang Larsen et Yann Chateigné Tytelman, l'artiste explore différentes facettes de l'esprit humain, et autant de tentatives d'accéder à des formes de consciences nouvelles et jusqu'alors inconnues.

"Reptile brain or reptile body, it's your animal" croise donc portraits de membres de la contre-culture, expérimentations scientifiques, ésotérisme et rituels ancestraux et invite le spectateur à se perdre dans les méandres de l'esprit humain, à travers une exposition qui, elle-même, peut s'aborder comme une expérimentation intellectuelle.



Joachim Koester, *Reptile brain or reptile body, it's your animal*, 2012.

ÉVARISTE RICHER, « LE GRAND ÉLASTIQUE »

Poésie et science se rencontrent, dans l'art d'Evariste Richer (né en 1969, vit et travaille à Paris), comme l'étude des strates minérales du globe y côtoie l'infini du cosmos, entre visées scientifiques et art post-conceptuel. Dès ses premiers travaux, Richer s'intéresse aux instruments de mesure, aux moyens scientifiques d'appréhender le monde pour le rendre instable selon des procédés simples : changement d'échelle, effacement, combinaison disparates. Aujourd'hui, il ouvre les portes de sa **>« Bibliothèque d'Artiste »**, conçue pour réconcilier le lointain et le proche, le caché et le spectaculaire, traversant tout deux le temps, depuis leur ancestralité commune, jusqu'à nous.

>« Bibliothèque d'Artiste » : Chaque saison, un artiste est invité à réaliser une exposition qui donne accès à un espace qui n'existe que par et dans son esprit en mettant en scène les connexions implicites de son univers mental. Ce programme permet de découvrir sa sensibilité et d'être au plus près de l'acte créateur. « L'une des meilleures manières de recréer la pensée d'un homme : reconstituer sa bibliothèque », écrit Marguerite Yourcenar dans les *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien* (1951).



À gauche : Fragment de kimberlite renfermant des xénolithes (Orange Free State, Afrique du Sud. Terre, manteau supérieur, 250 km de profondeur), 20 x 12 x 37 cm, n° inventaire : Mon 36. Collection de Pétrographie, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris.

À droite : Météorite (Tiberrhamine, Sahara, Algérie, 1967), 13,50 x 16 x 30cm, Chondrite, n° inventaire : 2408 L6. Collection Météorites, Muséum national d'Histoire naturelle, Paris.

I- LA MATÉRIALITÉ DE L' ŒUVRE

La Sculpture : matière et forme

« Ces pierres - qui le croirait, si l'antiquité n'en témoignait ? - commencèrent à perdre leur rigidité et leur raideur, à ramollir progressivement et, une fois ramollies, à prendre forme. [...] En très peu de temps, par la volonté des dieux, les pierres que lancèrent les mains de l'homme prirent un aspect masculin et celles jetées par la femme firent paraître une femme. C'est pourquoi notre race est dure, rompue à l'effort ; et nous prouvons ce qu'est l'origine de notre naissance. »

Ovide, « Deucalion et Pyrrha », *Les Métamorphoses*, ca. 1

« Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur. »

Théophile Gautier, « L'Art », dans
Emaux et Camées, 1858



Dewar & Gicquel, *Le Menuet*, 2012. Courtesy Galerie Loevenbruck.

La sculpture face au temps

De toutes les pratiques artistiques, la sculpture est celle qui, historiquement, s'inscrit le plus particulièrement dans la question de la longévité du matériau. La robustesse des matériaux choisis pour son exécution, de l'antiquité jusqu'aux temps modernes, en témoigne : marbre et bronze, matériaux de prédilection des artistes grecs, demeureront de rigueur dans la statuaire baroque et classique jusqu'aux révolutions industrielles, et ne seront alors remplacés qu'occasionnellement par d'autres matériaux.

C'est donc sa matérialité même qui lie la sculpture à la notion de temps et la prédominance de la figuration dans la statuaire européenne nous amène à concevoir cette image : la réalisation par un homme d'un double, d'un égal éternel, forgé dans le minéral primal, se tenant, *in memoriam*, à travers les siècles.

Toutefois, chez Daniel Dewar et Grégory Gicquel, cette pérennité de la statuaire est mise en doute, de diverses manières. *Le Menuet* présente une vidéo courte, montée en boucle, de jambes modelées, effectuant un pas de menuet. On ne sait si l'œuvre se réfère à la ruine – une statue morcelée, dont ne subsiste que la partie inférieure – ou si cette réalisation se contente de ce qui lui est nécessaire – seules les jambes effectuent la chorégraphie. La matière même de l'œuvre est douteuse : si la facture assez classique de la statue en haut-relief évoque le granit ou le marbre, il apparaît pourtant clairement qu'elle est réalisée en glaise, matière meuble permettant l'animation.

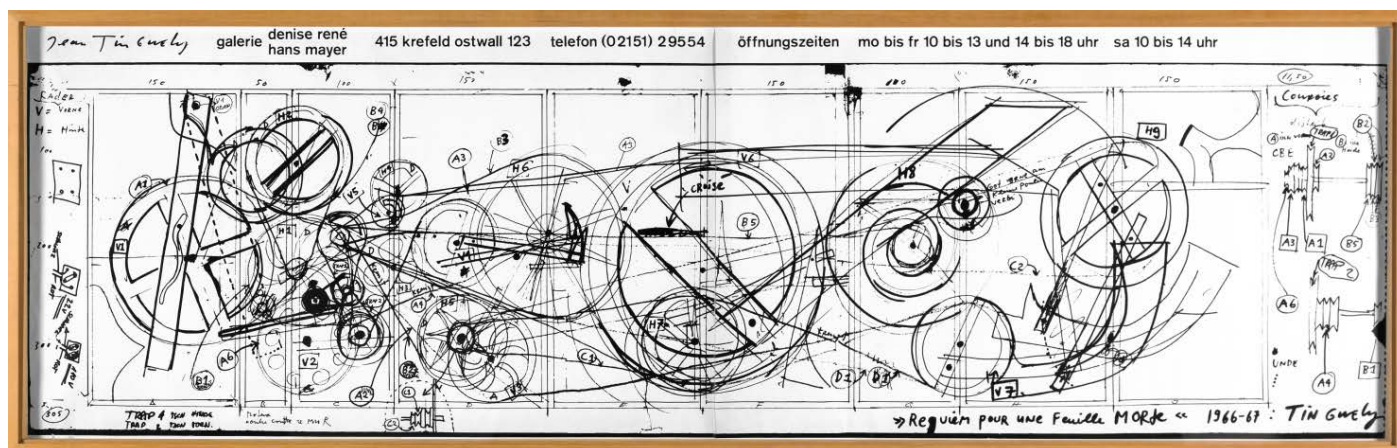
À travers ce procédé d'animation, c'est tout le geste du sculpteur, la prise de décision, la responsabilité et la part d'accident qu'il implique, qui est remis en cause. Le format d'image numérique « GIF animé » se composant d'une suite d'images, chacune de ses images contient une version différente de la sculpture. Toutes équivalentes, ces versions n'existent que pour s'assembler en une œuvre, qui n'est donc pas proprement sculpturale mais qui n'en a pas moins le souci de la réalisation manuelle, de la concrétisation du geste du sculpteur. La danse qui en résulte semble un pied-de-nez à la durabilité de la statuaire, toujours présente mais jamais solide, ni achevée.

-27000

Premières utilisations de
la céramique à des fins
culturelles.

Chez Jean Tinguely (1925-1991), le mouvement ne constitue pas un simple ajout à la sculpture, une glissade ironique, mais bien le cœur de l'œuvre elle-même. C'est par ce mouvement que *Requiem pour une feuille morte* existe, dans le temps, non comme un objet mémoriel, mais comme un phénomène. Son activation en fait une œuvre du présent, sans commémoration du passé. Sa forme mécanique en fait d'ailleurs une émanation de la révolution industrielle, une sculpture dédiée aux temps modernes.

De ce point de vue, nous comprenons bien la portée sociale, voire politique, du travail de Tinguely : ses mécaniques absurdes, productrices de sons, d'images, de couleurs et de mouvements – c'est-à-dire de rien de tangible – sont une alternative moqueuse à la machine industrielle, utilitaire et aliénante. Leur forme même, ce bricolage, ces défauts de construction que chérissait Tinguely, lutte contre l'efficacité industrielle.



Jean Tinguely, *Requiem pour une feuille morte*, 1966-67 (croquis). Centre national des arts plastiques. FNAC 30349
© Adagp, Paris / CNAP / photo : Y. Chenot

Le mécanisme dans l'œuvre

L'œuvre comme création mécanique est un des grands thèmes qui parcourt la programmation « Soleil Froid ». L'œuvre de Jean Tinguely que nous venons de décrire fait bien entendu partie des exemples de création empruntant à un vocabulaire mécanique, mais elle n'est pas la seule.

Ainsi, *Spatz von Paris*, de l'artiste Thomas Bayrle (né en 1937, vit et travaille à Francfort), est formé d'un moteur de Citroën 2CV, présenté en fonctionnement et émettant une bande sonore qui mélange des vrombissements à une chanson d'Edith Piaf. L'analyse proposée ci-avant, d'une sculpture mécanique comme œuvre du temps présent nous semble toujours valable, mais ici, Bayrle construit également un assemblage, que nous pourrions assimiler à un *readymade**, dont la fonctionnalité porte en elle toute la force du décalage entre la machine et la voix humaine.

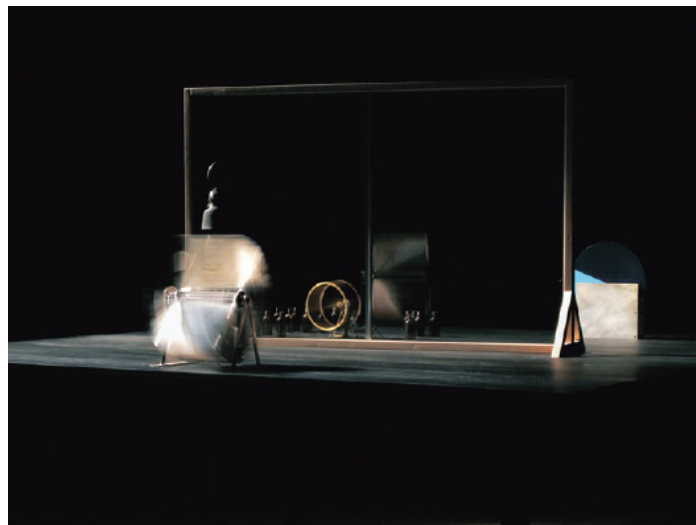
Précisons ici aussi le souci de neutralité formelle propre à la démarche de Julio Le Parc qui banit de ses œuvres toute trace apparente de la main de l'artiste en mimant les procédés de fabrication industrielle. Il en va de même lorsqu'il met au point un système unitaire pour régir les couleurs qu'il utilisera pour ses œuvres, en choisissant une gamme de quatorze « teintes pures » (rompues ni par le noir, ni par le blanc). Le Parc vise par une mécanisation de sa production à une meilleure objectivité garante, pour lui, d'une meilleure réappropriation de l'œuvre par chaque visiteur.



Thomas Bayrle, *Spatz von Paris*, 2011.

Raymond Roussel était lui-même fasciné par la multiplication des inventions mécaniques apportée par les révolutions industrielles. Dans *Locus Solus*, Martial Canterel sert de guide aux visiteurs de son domaine, leur présentant ses découvertes et ses inventions. Parmi elle, la tête de Danton, conservée dans un sérum et qui, lorsqu'elle est correctement électrifiée, peut encore prononcer des bribes de discours. Nous pourrions parler d'une machine à écrire, à produire du sens, de l'histoire...

Roussel avait également imaginé une « machine à lire » pour aider à la lecture de ses textes. Elle fut dessinée par Paolo Albani et construite par Jacques Brunius pour l'exposition surréaliste de 1937. L'œuvre *Tres Moscas* de André Maranhã, Pedro Morais, Jorge Queiroz et Francisco Tropa, un assemblage d'éléments et d'objets disparate, présente entre autres références à l'histoire de l'art moderne, une réalisation d'une machine à lire similaire à celle dessinée par Albani.

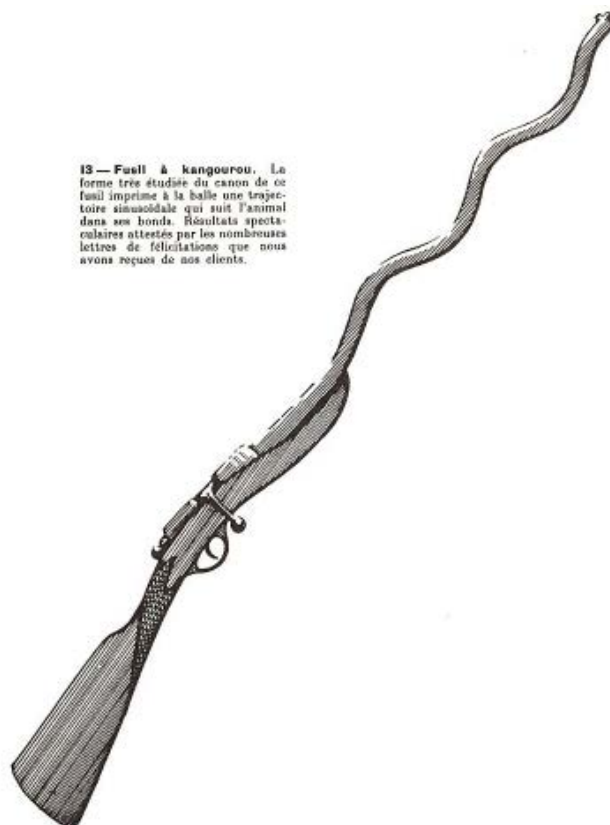


André Maranhã, Pedro Morais, Jorge Queiroz & Francisco Tropa, *3 moscas*, 2012.

«Nouvelles impressions de Raymond Roussel» : le réel et le surréel prennent forme

La relativité des limites physiques et conceptuelles de la sculpture, illustrée par certains des exemples mentionnés précédemment, est aussi au cœur de « Soleil Froid » au travers d'œuvres héritières du Surréalisme*. Nous découvrons en elles la possibilité d'une matérialité en mutation ; la figuration étant encore présente au cœur de ces œuvres, la réalité qu'elles représentent nous semble étrange, déconstruite, amollie. Cette approche figurative bénéficie, bien entendu, du caractère tridimensionnel de la sculpture : celle-ci, incluse dans l'espace, prend part à la réalité du lieu dans lequel elle se trouve.

Récemment restaurées, les deux œuvres de Jacques Carelman (1929-2012), *Le diamant* et *La Hie*, concrétisent deux objets imaginaires, inventés par Raymond Roussel dans son roman *Locus Solus*. Carelman s'est longtemps attaché à inventer des objets – réunis dans le *Catalogue d'objets introuvables* (1969) – qui, par un subtil équilibre entre réalisme et loufoquerie, nous ouvrent les portes d'un monde utilitaire et commercial risible, et terriblement proche du nôtre.



Jacques Carelman, *Fusil à kangourou*, extrait du catalogue d'objets introuvables, 1969.

964

Pour la première fois, il est fait mention du Grand Nuage de Magellan, par l'astronome perse Abd-al-Rahman Al Soufi.

Les deux œuvres exposées au Palais de Tokyo nous confrontent à la réalisation de mondes imaginaires, à la fois modernes et mythologiques, ritualistes et chaotiques mais avec, toujours présente, une volonté de réalisme troublant.

Cette même volonté de réalisme « glissant », visant à offrir une familiarité à l'objet, pour mieux la pervertir, se trouve au cœur du travail de l'artiste néerlandais Mark Manders (né en 1968, vit et travaille à Ronse en Belgique). Toutefois, chez Manders, la figuration ne vise pas simplement à reproduire l'image du monde, elle est utilisée de manière symbolique. L'artiste expose depuis maintenant plus de vingt ans des dessins d'architecture imaginaire décrits comme *Selfportrait as Building*, l'architecture étant censée incarner un *alter ego*, nommé Mark Manders, un double fictionnel de l'artiste. A côté de ces lieux imaginaires, évocateurs d'une personnalité fictionnelle, des sculptures de glaise et des assemblages d'éléments trouvés nous offrent l'image d'un « habitant » possible pour cet habitat.



Mark Manders, *Nocturnal Garden Scene*, 2005.

Cette approche singulière n'est pas sans lien avec la statuaire de l'artiste italien Giuseppe Gabellone (né en 1973, vit et travaille à Paris). En effet, celui-ci traite la notion de sculpture - et son inclusion dans l'espace public - en s'approchant au maximum des limites du médium, au point de brouiller les frontières entre l'objet et le paysage. Des statues rouillantes sur des toits, une section de rue - et tout ce qu'elle contient, arbres et voitures - couverte de peinture acier dure, des statues n'existant que dans le témoignage photographique de leur installation : son travail explore les conditions dans lesquelles la sculpture existe, et où commence l'espace public dans lequel elle prend place. Son travail est aussi remarquable pour son usage, très post-moderne*, de références diverses, sans apparente hiérarchie : des avant-gardes modernes au Land Art* en passant par le Pop Art, tout ce qui a produit de la forme au cours du siècle dernier se trouve mis en perspective dans son œuvre.



Jacques Carelman, *Le diamant*, 1975.



Giuseppe Gabellone, *Assetato*, 2008.

1021

Le grand scientifique perse
Ibn al-Haytham termine son
Traité d'optique.

Lumière et Op Art

L'effacement de nos repères mentaux et physiques, le vacillement de notre appréciation de la réalité, constitue une des prémices de la programmation « Soleil Froid ». Ce glissement s'opère aussi bien, comme nous l'avons précédemment vu, par un dépassement des limites de la représentation, ou un jeu de distorsion du médium de l'œuvre.

Julio Le Parc : plasticité de la perception optique

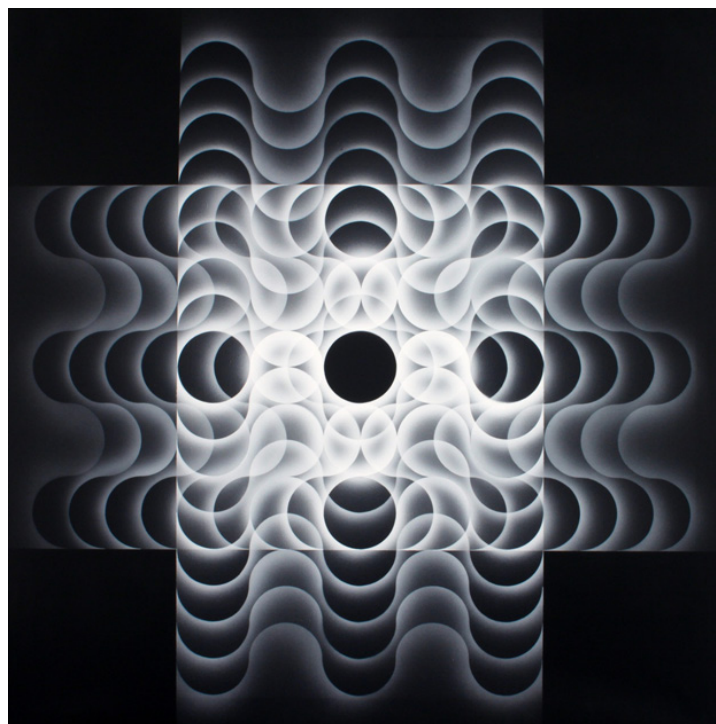
Nous proposons à présent de nous attarder, à travers l'exposition de Julio Le Parc et les œuvres de ce grand précurseur des formes d'art dites « perceptives », sur des démarches artistiques utilisant l'intangible comme matériau. Ainsi, nous étudierons l'utilisation, en art contemporain, de la lumière comme vecteur de sens et d'impressions physiques. Nous baserons cette étude sur une courte présentation historique de l'Op Art, une sélection représentative d'œuvres de Le Parc, et sur des travaux permettant d'élargir notre champ d'investigation.

En tant que membre fondateur du G.R.A.V. dans les années 1960 et, plus tard, lors de sa carrière personnelle, Julio Le Parc a développé un art qui allie effet optique – un art qui joue sur les capacités de perception de l'œil humain (et ses limites) – et cinétisme – un art qui intègre le mouvement.

L'art optique, souvent appelé Op Art, sans être un mouvement dogmatique (pas de manifeste ni de groupe fermement établi), a constitué une avant-garde artistique importante du XX^e siècle. Son but était de mettre le rapport entre l'objet, l'œil et le cerveau humain au cœur de la création artistique. Ce rapport est envisagé d'un point de vue physiologique et phénoménologique: les œuvres d'Op Art jouent sur les limites de notre capacité visuelle. Ainsi, elles multiplient l'usage de formes géométriques complexes très rapprochées, de contrastes extrêmes, de flash de lumière, de mouvements perturbants. En résultent bien entendu une perte de repères et des ressentis physiques divers, des plus agréables jusqu'aux plus perturbants.

Toutefois, l'Op Art avance aussi un propos théorique sur l'art, sur son idéologie – l'artiste démiurge – et sur son mode de consommation – le spectacle. L'Op Art tente d'abandonner le geste, le style de l'artiste pour proposer des œuvres qui deviennent un spectacle – au sens premier du terme, c'est-à-dire celui de *vision* – dans lequel l'artiste est aussi anonyme que le spectateur, puisque l'Op Art ne nécessite pas de références culturelles ou historiques pour être appréhendé, ou plutôt ressenti.

Ainsi, la série des *Modulations* de Le Parc se compose de simples séries de formes géométriques, colorées ou en noir et blanc, construites autour de calculs simples qui lui assurent une régularité parfaite. Nous percevons à la fois les règles qui président à la création de ces œuvres et, comme par un effet d'illusion, nous saisissons aussi un mouvement, une ondulation qui donnent un relief à la toile.

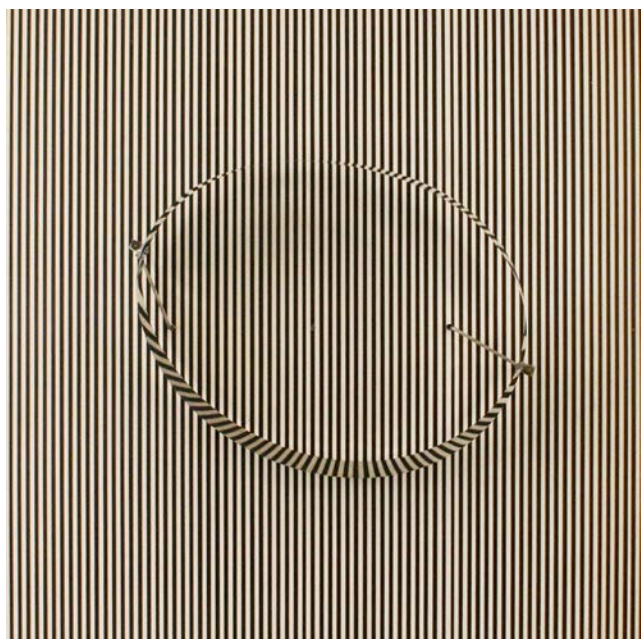


Julio Le Parc, *Modulation 1198*, 2008.

1668

Le philosophe anglais John Wilkins publie la description d'une « mesure de longueur universelle », c'est l'apparition du mètre.

Les *Contorsions* et *Lumières* utilisent quand à elles le cinétisme, c'est à dire le mouvement en art et l'impression qu'il provoque. Les *Contorsions* procèdent de l'ajout de structures en 3D au devant d'une peinture géométrique, faisant de la toile non pas une œuvre fixe – une représentation abstraite – mais le support d'un mouvement toujours renouvelé. Les *Lumières*, quant à elles, font usage comme leur titre l'indique, de sources lumineuses plus ou moins obturées par des systèmes mécaniques en mouvement. Les projections qui en résultent, tournoient et se transforment infiniment, sur les murs des salles d'exposition, en un jeu d'ombres et de lumière fascinant.



Julio Le Parc, *Cercle en contorsion sur trame*, 1966.



Julio Le Parc, *Continuel lumière cylindre*, 1962-2013.

La Lumière symbolique chez Raymond Roussel

« Ce que j'écrivais était entouré de rayonnements, je fermais les rideaux, car j'avais peur de la moindre fissure qui eût laissé passer au-dehors les rayons lumineux qui sortaient de ma plume, je voulais retirer l'écran tout d'un coup et illuminer le monde. [...] Chaque ligne était répétée en des milliers d'exemplaires et j'écrivais avec des milliers de becs de plume qui flamboyaient. Sans doute à l'apparition du volume, ce foyer éblouissant se serait dévoilé davantage et aurait illuminé l'univers, mais il n'aurait pas été créé, je le portais déjà en moi... »

in Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935

« Mon regard pénètre
Dans la boule de verre, et le fond transparent
Se précise ; ma main, en remuant, le rend,
Malgré ma volonté, fugitif et peu stable ;
Il représente toute une plage de sable. »

Raymond Roussel, *La Vue*, 1904

La lumière du génie, lumière fascinante et mirifique, est un élément récurrent de la littérature de Raymond Roussel, qui l'associe, dans ses écrits, à l'idée de la Gloire. Il est évident, de par la similitude imagière du rayon lumineux, que cette Gloire ne se limite pas à la notion moderne de renommée, mais trouve plutôt son inspiration dans la religion chrétienne. La Gloire signifie une splendeur unique, celle de la sainteté qui, dans sa représentation picturale, prend la forme de rayons d'or semblant émaner de la figure divine.

1726

La chute d'une pomme devant un Isaac Newton contemplatif lui révèle les lois de la gravitation universelle.

Ce phénomène d'immanence lumineuse est présent dans plusieurs œuvres de « Soleil Froid », symbolisant l'origine même des images dans l'esprit humain, et le désir de réaliser ces images dans l'art.

L'installation *Kandor 10B (Exploded Fortress of Solitude)* de Mike Kelley (1954-2012) est aussi bien nourrie de références aux *comic books* qu'à la psychanalyse, dans une approche à la fois lyrique et doucement ironique typique de l'artiste californien. Ainsi, elle s'inspire de la ville de Kandor, tirée de l'univers de Superman : seule cité ayant survécu à la destruction de la planète Krypton (planète de naissance du super héros), elle a été récupérée et miniaturisée par Brainiac, un des méchants de la célèbre bande dessinée. Placée sous cloche, elle va rejoindre sa collection de villes enlevées à des mondes intergalactiques, jusqu'à ce que Superman la récupère et la mette à l'abri, en attendant de trouver un moyen de lui rendre sa taille réelle et de pouvoir ainsi retrouver les siens.

La quête des origines et les traumatismes de l'enfance constituent un élément récurrent de l'œuvre de Kelley, souvent symbolisés par des accumulations de petits objets intimes et par l'usage de matériaux enfantins (la peluche en particulier). Avec un mélange de lyrisme et de crudité, et par des références à une culture populaire, les travaux de Mike Kelley n'apparaissent pas seulement comme la concrétisation de questions propres à l'artiste lui-même, mais comme la révélation des questionnements inconscients qui parcourent les divertissements populaires de la jeunesse.



Mike Kelley, vue de l'installation *Kandor*, 2011.
Courtesy Mike Kelley Foundation.

Mike Kelley s'inspire, pour *Kandor*, de la disparité des descriptions faites de cette ville dans les bandes dessinées. Il propose des petites maquettes architecturales, mises en bouteille, des différentes versions de la cité, chacune émettant une lumière colorée. Ainsi, les sculptures de la série *Kandor* sont-elles mises en scène dans l'obscurité et le visiteur parcourt l'exposition, guidé seulement par la lumière qui émane d'elles. Au fond de l'oubli, l'art permet de faire renaître et de préserver le souvenir, même si l'on ne peut dire quelle version proposée est finalement l'originelle, ou si toutes sont des variantes du souvenir.



Wonder Woman tenant entre ses mains la ville natale de Superman, Kandor, miniaturisée par le méchant Brainiac et conservée dans une bombone.

1727

Construction de l'observatoire astronomique Jantar Mantar à Jaipur.

L'œuvre *Camera Obscura Mobile* de Rodney Graham (né en 1949, vit et travaille à Vancouver) porte elle aussi en son sein une luminosité qui lui est propre. Comme souvent chez l'artiste canadien, l'œuvre est d'apparence très simple : il s'agit de la reproduction d'une malle-poste américaine du début du XX^e siècle, transformée en une chambre noire à l'aide d'une lentille ajoutée à l'arrière de celle-ci. Elle agit donc comme une boîte fermée, sur laquelle une ouverture permet à la lumière d'entrer, créant à l'intérieur une projection inversée (le haut en bas, la gauche à droite). Le visiteur, une fois à l'intérieur de la malle-poste, contemple donc l'image inversée du paysage qui se trouve dans son dos.

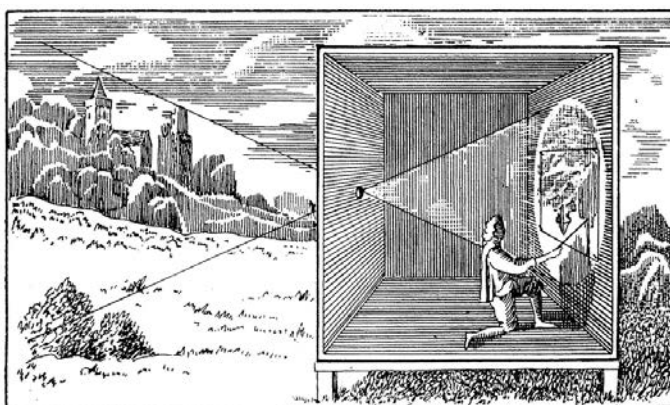
Tout comme le travail de Mike Kelley, cette « chambre noire mobile » peut-être lue au travers du prisme de la psychanalyse : son passager voyage « vers l'avant » mais regarde « en arrière », se plonge non pas dans la contemplation du futur mais essaye plutôt de déchiffrer une image paradoxale (puisque inversée) du passé. Nous pouvons la concevoir comme une réalisation symbolique du crâne d'un homme, hanté par les images confuses qui le fondent.

La lumière devient ici synonyme du rêve, de la vision qui meut l'homme dans ses désirs - mouvement exprimé de façon littérale par la mise sur roues de l'appareil de vision - depuis une origine mystérieuse vers un possible devenir.



Rodney Graham, *Camera Obscura Mobile*, 1995-1996.

Camera obscura : Une *camera obscura*, ou chambre noire est un instrument optique permettant d'obtenir une projection de la lumière sur une surface plane, soit une vue en deux dimensions très proche de la vision humaine. On attribue son invention à Ibn al-Haytham (965-1039), grand scientifique arabe. Pourtant on ne commença à utiliser cet appareil qu'au XVI^e siècle, notamment pour des travaux topographiques. Léonard de Vinci (1452-1519) explique alors : « En laissant les images des objets éclairés pénétrer par un petit trou dans une chambre très obscure tu intercepteras alors ces images sur une feuille blanche placée dans cette chambre. [...] mais ils seront plus petits et renversés. » Le peintre David Hockney (né en 1937, vit et travaille à Los Angeles) a fait paraître un essai remarquable et controversé, *Savoirs secrets ; techniques perdues des anciens maîtres* (2001), dans lequel il démontre que depuis le début de la Renaissance, un grand nombre de peintres, parmi les plus célèbres, ont utilisé de tels procédés optiques, pour élaborer leurs tableaux.



Gravure anonyme illustrant le principe de la *camera obscura* et son usage possible par les peintres.

1800

Invention en France de la malle-poste, voiture hippomobile destinée au transport des dépêches et du courrier. Elle peut aussi, contrairement à son ancêtre la malle-charrette, transporter des passagers.

Théâtralité à l'œuvre et installations

La plasticité matérielle de l'œuvre, que nous évoquions plus tôt, mène à l'inclusion de l'espace d'exposition, de l'espace public et du spectateur lui-même parmi les éléments qui peuvent constituer une œuvre. L'ouvrage de l'artiste ne prend plus nécessairement forme comme objet – c'est-à-dire, étymologiquement, comme ce qui est « jeté devant » les yeux de celui qui regarde – mais plutôt comme une architecture, un environnement ou, à tout le moins, une présence.



Julio Le Parc devant *Cloison à lames réfléchissantes*, 2005.

L'exposition monographique de Julio Le Parc au Palais de Tokyo constitue un exemple marquant d'environnement d'art, où les œuvres se constituent les jalons d'un parcours où le visiteur tient à la fois le rôle de spectateur et d'acteur. Le texte *Proposition pour un lieu d'activation*, édité par le G.R.A.V. en 1966, décrit un lieu hypothétique, servant de modèle à la conception des expositions du groupe : « Ce lieu peut avoir le caractère ou l'apparence d'une galerie d'art expérimentale, d'une scène de théâtre, d'un plateau de télévision, d'une salle de réunion, d'un atelier d'école, etc., mais n'aurait aucun de ces caractères spécifiques. »

Dans ce contexte, le terme installation se définit comme une œuvre qui ne se trouve plus seulement face à la vision du spectateur mais qui se déploie autour de lui, et lui permet, par effet de miroir, de se mêler au contexte dans lequel celui-ci évolue. L'installation met en doute la limite entre espace d'exposition et œuvre. L'œuvre, sous cette forme, se rapproche de l'architecture, mais peut-être plus encore du décor de théâtre, le visiteur occupant à la fois le rôle de l'acteur et la place du spectateur.



Julio Le Parc derrière *Cloison à lames réfléchissantes*, 1967.

1823

Johann Wolfgang von
Goethe publie son
Traité des couleurs.

Cette influence de la théâtralité, du décor, sur l'art moderne et contemporain se trouve illustrée dans « Soleil Froid », à la fois au travers de l'influence du théâtre sur l'œuvre de Raymond Roussel et, ensuite, de l'influence qu'exerça son théâtre sur d'autres artistes. En effet, le théâtre a été à la fois une influence importante de la création de Raymond Roussel et un de ses moyens d'expression de choix. On notera parmi ses dramaturges favoris, Victorien Sardou (1830-1908), auteur entre autres de pièces satiriques, raillant l'actualité et les mœurs du XIX^e siècle, mais surtout de pièces historiques telles que *La Duchesse d'Athènes*, *Fédora* ou *Théodora*, toutes deux écrites pour Sarah Bernhardt (1844-1923). *Locus Solus* contient des emprunts directs à cette dernière pièce.

D'autres influences de Raymond Roussel sont, il est vrai, moins purement théâtrales, mais expliquent son amour du décor, de l'illusion scénique permettant tous les voyages imaginaires. En tout premier lieu, Jules Verne (1828-1905), son amour littéraire d'enfance, dont l'imagination très « moderne » - marquée notamment par la mécanisation industrielle, par la révolution pneumatique - transforme notre appréhension du monde et ouvre les portes de l'inconnu. Dans une lettre, Roussel écrivit à son propos qu'il était « le plus grand génie littéraire de tous les siècles ».



Affiche de la pièce de Jules Verne jouée au Théâtre du Châtelet, 1886-1887.



Pierre Loti dans l'une des salles de son palais de Rochefort-sur-Mer.

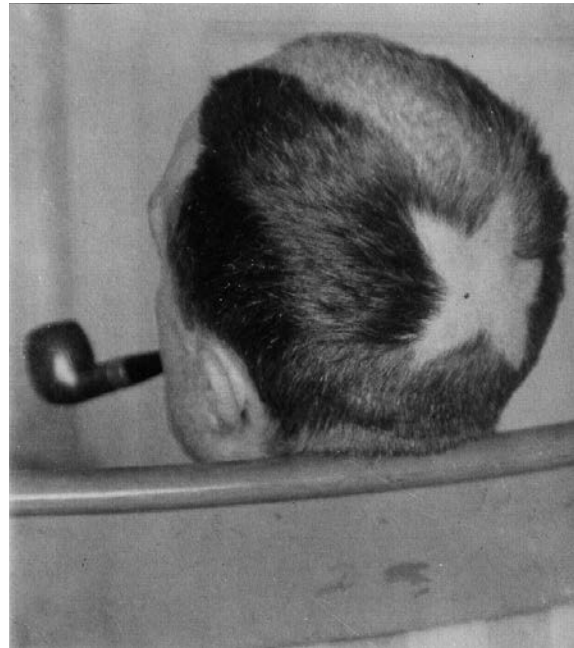
Citons également, à ce compte-là, l'écrivain Pierre Loti (1850-1923), une des grandes figures littéraires de la III^e République et une autre influence majeure de Roussel. L'officier de marine Julien Viaud, sous le nom de Loti, se fit dessinateur et chroniqueur à succès des pays qu'il traversa, peignant les décors de ses romans de couleurs exotiques. Il transfigura sa vie provinciale à Rochefort-sur-Mer en une mise en scène excentrique. Il dessina les modifications architecturales qui lui permirent de faire de sa maison un « Palais » oriental, transformant ses invités en des voyageurs virtuels à travers le Monde et l'Histoire : de la « Salle gothique » à la « Chambre arabe », de la « Salle chinoise » à la « Mosquée » - reconstituée principalement à partir de véritables matériaux et objets d'une mosquée de Damas du XVI^e siècle - les mises en scène se suivent, plus imaginaires que scientifiques. L'hôte lui-même s'y mettait en scène, s'y costumait. Raymond Roussel, souvent sujet à l'exaltation pour ses idoles, éprouvait pour l'écrivain une ferveur qui tendait à l'identification, comme en atteste leur correspondance.

1859

Publication de *L'Origine des espèces* par Charles Darwin.



Gabriele Di Matteo, *La vie illustrée de Marcel Duchamp avec douze dessins d'André Raffray (8/12), 1993.*



Man Ray, *La Tonsure, 1919.*

Le théâtre de Roussel, les représentations d'*Impressions d'Afrique* et de *l'Étoile au Front*, furent à leur tour autant de chocs esthétiques pour de nombreux artistes des avant-gardes modernes qui y assistèrent, malgré les échecs publics et les scandales générés. Dans un entretien filmé par Lewis Jacobs et intitulé *In His Own Words* (1978), Marcel Duchamp raconte avoir assisté en 1912 à une représentation d'*Impressions d'Afrique* en compagnie d'Apollinaire et de Picabia et comment ce choc influença grandement la réalisation du *Grand Verre* (ou *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*) (1915-1923). La toile de Gabriele Di Matteo (né en 1957, vit et travaille à Milan) exposée au Palais de Tokyo et extraite de *La vie illustrée de Marcel Duchamp avec 12 dessins d'André Raffray* (1993) le montre assistant à la représentation théâtrale d'*Impressions d'Afrique*. C'est aussi sa *Tonsure* que l'on retrouve dans la photographie de Man Ray (1890-1976), une étoile filante sculptée sur son crâne, l'astronomie étant un thème récurrent des œuvres de Roussel.



Guy de Cointet, vue de l'installation *De toutes les couleurs, 1981.*

Installé en Californie dès 1968, l'artiste français Guy de Cointet (1934-1983) fut à l'origine d'une création d'objets et d'impressions typographiques, nommés *props* - en français *accessoires* - puisque leur dessein était de se trouver manipulés sur scène lors des représentations de pièces écrites par de Cointet lui-même. Très influencé par Roussel, dont il contribua très largement à faire découvrir l'œuvre à nombre de jeunes artistes californiens de l'époque, ainsi que par les *soap operas* et les théâtres de l'absurde, ses représentations font usage du décor, et de l'illusion qu'il provoque, comme fondement du théâtre, à part égale avec le dialogue.

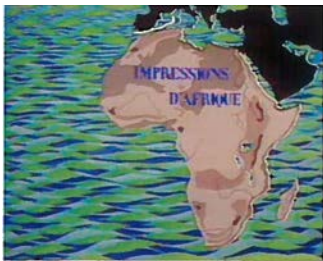
1895

Le jeune commis de cuisine Henri Charpentier invente accidentellement la crêpe Suzette, que le Prince de Galles de l'époque sera le premier à goûter.

Guy De Cointet œuvra également pour l'introduction de formes narratives au sein d'un art dit conceptuel. Son influence fut importante sur une jeune génération d'artistes californiens, d'Allen Ruppersberg à Mike Kelley en passant par Morgan Fisher. Kelley découvrit Roussel au travers des œuvres de de Cointet. Son installation, *Kandor 10B (Exploded Fortress of Solitude)* (2011), présentée au Palais de Tokyo ne se contente plus d'opérer la rencontre entre création plastique et décor théâtral, mais invite le spectateur à pénétrer dans ce décor et à vivre de façon active le voyage imaginaire auquel cette installation le convie.



Mike Kelley, *Kandor 10B (Exploded Fortress of Solitude)*, vue extérieure, 2011.



Jean-Christophe Averty, *Impressions d'Afrique*, 1977.

Jean-Christophe Averty (né en 1928, vit et travaille à Paris), pionnier de l'art vidéo en France, a réalisé à partir des années 1960 un grand nombre d'émissions télévisuelles innovantes et décalées, en expérimentant les propriétés de ce médium alors naissant, et adaptant notamment les œuvres littéraires du panthéon du Collège de 'Pataphysique (dont il fait partie) : Jarry, Verne, Roussel... L'artiste allemand Gerry Schum (1938-1976) compte également parmi les premiers à avoir utilisé la télévision à des fins artistiques, mais plus conceptuelles. Ce nouveau médium permettait, selon lui, de sortir des circuits traditionnels de diffusion de l'art et de présenter des artistes d'avant-garde à un public plus large.

1897

Stéphane Mallarmé
publie *Un coup de dé
n'abolira jamais le hasard*.

II- PAR-DELÀ LA MATIÈRE

Processus de création

Par le terme *processus*, nous ne visons pas les œuvres rassemblées sous le néologisme *processorielles*, c'est-à-dire des œuvres découlant de l'application d'un protocole prédéfini, visant à amenuiser l'influence subjective de l'artiste. Nous tentons au contraire d'étudier les œuvres de « Soleil froid » à travers l'impulsion créatrice individuelle dont elles témoignent.

La perplexité dans laquelle peut parfois nous plonger certaines œuvres cristallise d'ailleurs l'importance critique, à nos yeux, du « pourquoi » de l'œuvre. Nous ne cherchons rien d'autre lorsque nous nous demandons ce que nous devons comprendre, que ce que l'artiste a « voulu dire » dans telle création : l'œuvre existe comme résultat d'un processus intellectuel de réalisation que nous tentons de saisir.

Ce processus peut avoir pour origine l'inscription de l'artiste dans l'histoire d'un médium – histoire de la peinture, de la sculpture – en réaction à ou en continuation d'une tradition, un engagement politique, le développement de recherches personnelles, philosophiques ou scientifiques. Il peut, en ce sens, être plus plastique ou plus conceptuel, ou se situer à un degré intermédiaire.

Jeux de langage et énigmes visuelles

L'écriture constellaire de **>Raymond Roussel** constitue un remarquable exemple, dans le domaine littéraire, d'un tel processus de recherche artistique. En effet, elle est fondée sur un ensemble de règles – dont certaines sont explicitées dans son ouvrage posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres* – visant à générer du texte, la narration devant alors se plier à ces nouvelles inventions. Roussel procède par assonances, consonances, jeux de mots, double sens, autant de procédés qui transforment incidemment le fil narratif. Les règles génèrent certaines images et entraînent son imaginaire vers celles-ci : la pensée produit de la pensée. En jouant sur le sens des mots, Roussel crée un ensemble de références et de symboles qui lui sont propres, comme un champ lexical réinventé, dans lequel il pioche pour créer son œuvre.

C'est également par un jeu de références langagières – qu'il revient au spectateur de décoder – que procède François Curlet avec l'œuvre *Western (E.A. tricolore italien)*, orchestrant la rencontre entre art conceptuel américain et culture cinématographique italienne. L'œuvre consiste en un néon, formant au mur les lettres de son titre, à la manière de l'art conceptuel. Toutefois, l'inscription semble ici n'avoir qu'une valeur de déclaration d'intention: on aurait tout aussi bien pu écrire « ceci est de l'art conceptuel », ou plutôt « ceci est un fantasme d'art conceptuel ». En effet, c'est ici qu'entre en jeu le terme *spaghetti*, en référence au western du même nom, version européenne expressionniste et hyperbolique d'une création cinématographique typiquement américaine. L'artiste européen propose sa version d'un mouvement artistique américain, reconnaissant la part presque parodique du résultat.

>Raymond Roussel : Pendant longtemps, la vie de cet auteur resta méconnue, à part quelques épisodes divulgués par Michel Leiris, un des rares à l'avoir côtoyé. Il faudra attendre une biographie par François Cadarec en 1972 et la découverte des archives Roussel en 1989 pour mieux connaître celui qui s'était effacé très jeune de toute vie publique, et consacré entièrement à l'écriture. Héritier d'une grande fortune boursière, il fit le tour du monde, le plus souvent sur les traces des écrivains et des livres qu'il aimait. Il dépensera sans compter pour son œuvre, notamment pour les luxueuses adaptations de ses romans au théâtre, qui feront scandale dans les années 1920 et sortiront l'auteur de son anonymat, sans résoudre son malentendu avec le public. Convaincu d'être prédestiné à la gloire, il a beaucoup souffert de l'incompréhension et « saigné », dit-il, sur chaque phrase qu'il écrivait, chaque ouvrage lui prenant plusieurs années de travail. La publication posthume en 1935 de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, dévoilant la nature de son procédé d'écriture, permet de comprendre rétrospectivement la complexité d'élaboration de son œuvre, tout en laissant ses intentions dans l'ombre. Cet ouvrage a pris une place considérable dans l'analyse de son œuvre, au risque d'oublier qu'il a, sa vie durant, cherché à dissimuler les rouages de son écriture pour créer « des images saisissantes », « un monde de conception » qui ne doit qu'à l'imagination.

François Curlet, *Western (E.A. tricolore italien)*, 2005-2012.



1909

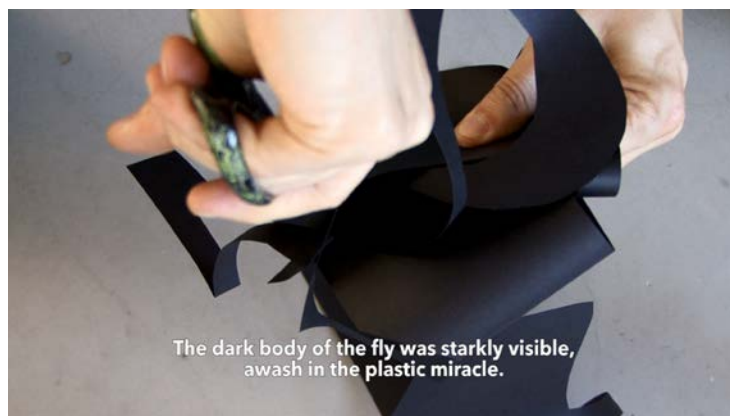
Publication du Manifeste du Futurisme par Filippo T. Marinetti dans le Figaro.

1911

Voyage de Raymond Roussel à Ceylan.

Jouer avec les mots, avec leur signification, et produire ainsi des collisions entre des cultures, entre des champs lexicaux, c'est également ce que propose Thomas Bayrle avec l'œuvre *Spatz von Paris*. Nous avons précédemment décrit ce moteur de Citroën 2CV qui, mise en marche, laisse entendre la voix d'Edith Piaf. Le titre fait référence à la capitale française, et l'œuvre associe deux symboles internationaux de la France des Trente Glorieuses. Le terme allemand *spatz* désigne un petit oiseau, plus exactement un piaf. Ce qui apparaît comme un simple jeu de mots, nous en dit plus sur l'œuvre : ce moteur aux connotations si françaises est, selon la description qu'en propose le titre, un petit oiseau parisien, dont le chant résume à lui seul le paradigme français d'après-guerre.

Le travail de Zbynek Baladrán développe, au travers de médiums variés (vidéo, animation, installation, textes), une réflexion sur les méthodes de compréhension, d'assimilation et aussi d'oubli des images et des « moments » culturels. Ses expositions sont telles des cartes mentales, renvoyant à des systèmes de représentations acquis ou développés dans des contextes spécifiques : révolutions industrielles, sociales, scientifiques. La vidéo *The Long-Ago Death of a Fly* propose la juxtaposition d'un texte lu et d'une image sans lien apparent : une main, armée de ciseaux, découpe des formes serpentes dans une feuille de papier ; l'artiste lit un texte décrivant les mouvements d'une mouche dans son atelier, jusqu'à la mort de celle-ci. Un vide s'ouvre entre l'image et le récit, lui-même très imagé, du texte, qui agit à la manière d'une énigme visuelle pour le visiteur.



Zbynek Baladrán, *The Long ago Death of a Fly*, 2010.

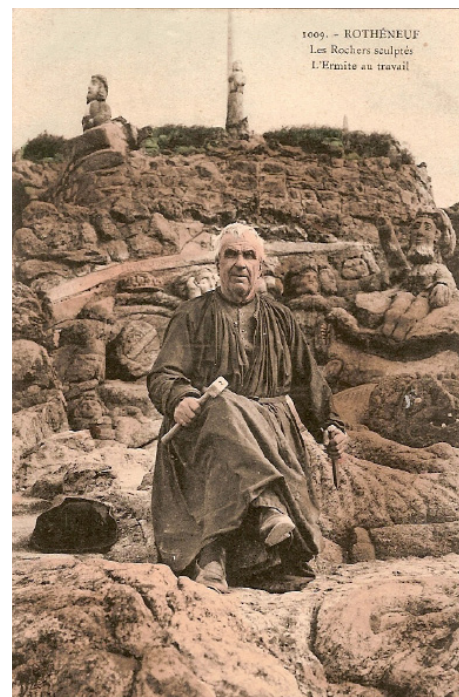
Tentation de l'amateurisme : une exploration de soi

Retrouver l'inquiétude, l'excitation de la nouveauté, essayer d'élargir son champ de pratique, en tentant toujours de nouvelles approches qu'on ne maîtrise pas pleinement : voilà, en soi, un processus de création qui ne tend pas seulement à l'exploration des possibilités du matériau, mais également à la recherche intime de ce qui motive à créer. Le renouvellement des protocoles de création vise la perte d'assurance, et amène celui qui l'entreprend à devoir définir sa place dans un contexte de création qui ne lui est pas familier.

C'est sous l'égide des sculptures de rochers de l'abbé Fouré que Daniel Dewar et Grégory Gicquel expliquent avoir conçu leurs *GIF animés*, comme *Le Menuet*. Ces rochers sculptés sur le front marin de Rothéneuf en Bretagne, entre 1894 et 1907, par cet abbé retiré de ses fonctions épiscopales, constituent un immense « environnement visionnaire ». Ce terme définit des constructions complexes, architecturales ou artistiques, appartenant à l'art brut*, c'est-à-dire à une pratique artistique sans formation académique. Les rochers sculptés de l'abbé Fouré forment un ensemble de scènes et de portraits, aux thèmes séculaires, souvent marqués par l'histoire ou l'actualité.

Nous avons déjà précédemment analysé le travail de Dewar & Gicquel comme procédant par une remise en cause des *doxas* de la sculpture : la permanence, la longévité, la dureté, le geste définitif du sculpteur. Au travers de leur référence à l'art brut, il ne s'agit pas pour eux de revendiquer une filiation thématique ou formelle. C'est plutôt au concept même d'art brut, comme un jalon historique de l'art, et à son amateurisme imaginatif et halluciné que le duo d'artistes se réfère. Ici, la question se pose de la manière suivante : quel geste attendons-nous d'un artiste ? Qu'est-ce qui définit la maîtrise artistique ?

Parallèlement aux *GIF animés*, ils présentent dans l'exposition « Jus d'orange » une série de céramiques au vocabulaire sanitaire : évier, bidet, toilettes. Elles sont l'aboutissement d'un processus personnel d'apprentissage de la céramique : les deux artistes ont eux-mêmes construit un four puis tenter des séries d'expérimentations sur la cuisson de larges objets. Ici, le paradoxe tient à ce « fait-main », cette approche artisanale dans laquelle le geste et le savoir-faire du créateur domine, pour aboutir à la reproduction d'objet produit industriellement. Nous avancerons, puisque ces objets ne sont pas sans nous rappeler un célèbre urinoir, que le *hand-made* apparaît ici comme une alternative au *ready-made**.



L'abbé Fouré au travail sur le front de mer.

1921

Élaboration du test projectif, dit « de Rorschach », par le psychiatre et psychanalyste Hermann Rorschach.

Détournement et provocation

La notion de détournement est aujourd'hui devenue un jalon majeur de l'art contemporain. Nous pourrions arguer qu'elle est un des corollaires de l'invention majeure de la modernité : le montage. Le détournement diffère de la référence en cela qu'il fonctionne à la fois sur la reconnaissance du spectateur - qui comprend la référence à ce qui a été extrait de son contexte - et sur son défaut de reconnaissance - face à l'absurdité, à l'arbitraire du détournement. En ce sens, le détournement c'est la référence sans la déférence : le nu classique dans *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), le portrait dans *Marilyn* (1962), toute la notion d'œuvre dans *Fontaine* (1917).

Au sein de la programmation « Soleil froid », un nom paraît particulièrement rattaché à ce processus créatif : celui de François Curlet. Attardons-nous sur l'œuvre *Moonwalk*, un signal lumineux pour piétons qui propose trois options de déplacement urbain : « walk », « don't walk » et « moonwalk ». Le célèbre *moonwalk*, pas de danse popularisé par Michael Jackson, apparaît ici comme une étrange injonction officielle : s'agit-il d'un piratage, censé briser l'ordre urbain ? Ou d'une injonction commerciale, visant à la consommation de masse ? Le détournement cherche à provoquer la réflexion, la rêverie, en nous extrayant de l'ordre quotidien.

François Curlet,
Moonwalk, 2002.



Chez Giuseppe Gabellone, c'est la sculpture moderne italienne, spécifiquement l'œuvre *La Sete* d'Arturo Martini, mais aussi *Forme uniche della continuità nello spazio* (Forme unique de la continuité dans l'espace), célèbre sculpture futuriste d'Umberto Boccioni, qui se voit détournée dans son œuvre *L'Assetato*. La sculpture de Gabellone, couchée, se redresse ; les déformations corporelles, signifiant le mouvement, dans l'œuvre de Boccioni, semble pendre, comme si ce corps immobile fondait. La sculpture semble autant marquée par le temps que par la main de l'artiste, tandis que l'échafaudage qui lui sert de socle affiche une solidité intemporelle. Ici, c'est tout un vocabulaire de la modernité – déconstruction de la figure, industrialisation de l'art – qui se voit recomposé par le procédé du détournement.



Arturo Martini, *La Sete*, 1934.



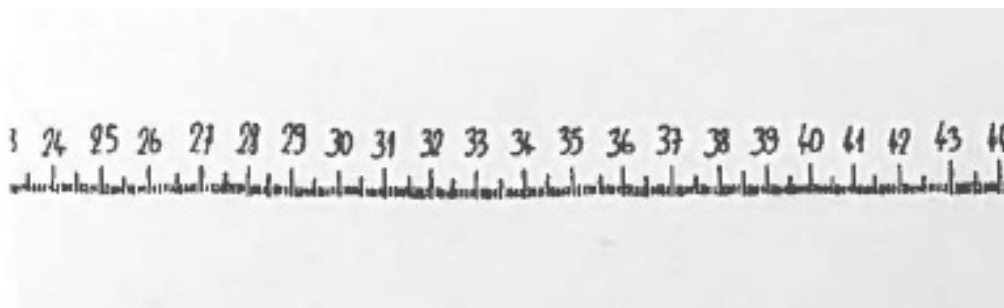
Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913.

1924

André Breton publie
le *Manifeste du
Surréalisme*.

Le rapport au monde comme expérience artistique

Ce qu'explore parfois l'art contemporain, c'est le rapport que l'être humain entretient avec le monde qui l'entoure et, comme nous le verrons dans cette étude, de nombreux artistes opèrent une remise en cause des *a priori*, des doxas touchant ce sujet. Ces œuvres témoignent de la possibilité d'envisager le monde selon d'autres angles d'approche, d'autres points de vue. Elles offrent même l'idée de modes alternatifs d'appréhension de la réalité.



Evariste Richer, *Mètre de mémoire*, détail, 2003.

L'œuvre d'Evariste Richer, artiste de la mouvance néo-conceptuelle, se concentre sur les moyens physiques (outils) et cognitifs (unités) permettant de mesurer le monde et, par là, de l'analyser et de l'assimiler. Il joue ainsi sur des interférences, des analogies formelles ou des systèmes d'équivalence. L'être humain a mis au point des instruments et techniques pour appréhender son environnement ; or, ces objets en disent presque aussi long sur la chose mesurée que sur la chose qui mesure... Pour exemple, le *Mètre de mémoire* (2003), dessiné de tête et à main levée par l'artiste, exprime bien la complexité de notre rapport moderne au monde, tantôt rationnel, tantôt instinctif. Richer invite à renouer avec une saisie du monde à l'aide de notre propre corps comme référent.

C'est cet espace entre réel et surréel, entre conscient et inconscient, qu'explore inlassablement l'artiste danois Joachim Koester, et qui est au centre de son exposition « Reptile brain or reptile body, it's your animal ». Dans la vidéo *Maybe one must begin with some particular place*, le comédien et danseur Jaime Soriano réalise, sur le toit-terrasse de la villa de l'architecte mexicain Luis Barragán, la chorégraphie d'une performance du metteur en scène Jerzy Grotowski, à laquelle il participa originellement en 1985. Grotowski est à l'origine d'une forme de spectacle cherchant à annuler les clivages entre théâtre, danse, parole et chant : il se base pour ça sur une étude des techniques physiques existant dans certains rituels de transe, en particulier sur les rituels du vaudou haïtiens. Avec ses performeurs, il recherche une nouvelle forme d'expression, basée sur le physique, sur le souffle et le corps en action, et tendant vers l'extase spirituelle.



Joachim Koester, *Maybe one must begin with some particular places*, 2012.

1931

Alexander Calder expose ses premiers *mobiles* à Paris, nommés ainsi par Marcel Duchamp.

1932

Création du personnage Superman par l'écrivain américain Jerry Siegel et l'artiste canadien Joe Shuster.



Julio Le Parc, *Lunettes pour une vision autre*, 1965.

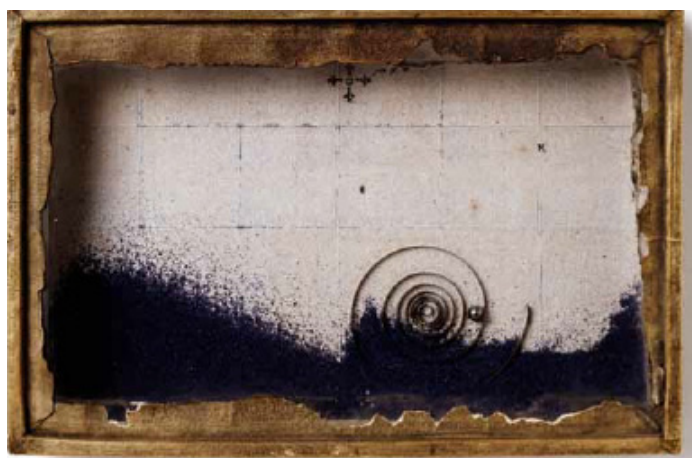
Cette idée d'une expérience artistique pouvant remettre en cause les notions à travers lesquelles nous appréhendons le monde se trouve également au centre de l'œuvre de Julio Le Parc. Dès les premiers temps du G.R.A.V. jusqu'à aujourd'hui, les impressions et la pensée du spectateur constituent le fondement, la raison d'exister du travail de l'artiste. Les *Lunettes pour une vision autre*, mises à disposition du public, en constituent un exemple frappant, puisqu'elles nous forcent, par la perte de repères visuels, à devoir réapprendre à nous localiser dans la réalité qui nous entoure.

De même, on retrouve aussi, dans son travail, l'ambition d'une expérience contrôlée, analysée et comprise par ses participants : « Des réunions pourront être établies avant ou après chaque séance afin d'analyser collectivement les développements d'une nouvelle séance et pour tirer les conséquences de ce qui a été réalisé. Les participants pourront ainsi déterminer les conditions, la durée et les éléments d'une séance. [...] Un registre des différentes situations et de leurs conséquences pourra être établi pour suivre le développement général de l'expérience. » (G.R.A.V.)

Toutefois, chez Le Parc, l'expérience déviante n'a pas de visée spirituelle, mais bien plutôt sociale et politique : la salle de jeux qui conclue le parcours de l'exposition propose, entre autres, des jeux de massacre où le visiteur peut dégommer des figures sociales d'autorité, des figures paternelles – le père lui-même, le prêtre, le patron, le policier. Citons à ce propos le texte *Guérilla culturelle* écrit par Le Parc en 1968 : « Mettre en évidence à l'intérieur de chaque milieu les contradictions existantes. Développer une action afin que ce soit les gens eux-mêmes qui produisent les changements. La quasi-totalité de ce que l'on fait au nom de la culture contribue à la prolongation d'un système fondé sur des rapports de dominants à dominés. La persistance de ces rapports est garantie par le maintien de la dépendance et de la passivité chez les gens. »

Cette ambition participative et politique -selon l'acception première du mot « ce qui concerne la vie de la cité » - se retrouve dans le travail de François Curlet. Les objets détournés, que nous avons précédemment décrits, fonctionnent à travers la participation du spectateur. Le trouble naît alors de leur familiarité, instillant un doute au sein de notre *habitus*, de notre disposition acquise.

Certaines des boîtes vitrées de Joseph Cornell (1903-1972), présentées dans l'exposition « Nouvelles Impressions de Raymond Roussel », constituent elles aussi un exemple marquant d'objets d'art participatifs, qui requièrent d'être maniés par le spectateur. Les éléments qui s'y trouvent (sable, billes) se déplacent alors dans l'espace clos de la boîte, mus par le visiteur, menant à la création, « en temps réel », de paysages surréalistes et abstraits sous les yeux du visiteur participant. Cornell partage avec Roussel le culte idéalisé du souvenir d'enfance, une passion pour le théâtre, la musique et l'opérette des XVIII^e et XIX^e siècles français, ainsi que l'adoration idolâtre de poètes, de danseuses et d'actrices, dont ses boîtes vitrées sont les reliquaires.



Joseph Cornell, *Blue Sand and Box*, 1950.

1945

L'écrivain anglais George Orwell invente le terme de *guerre froide*, rapidement repris par les politiciens et journalistes pour désigner les rapports entre les blocs Est et Ouest.

1948

Découverte de l'holographie par le prix nobel de physique Dennis Gabor.



Salvador Dalí, *Impressions de la Haute Mongolie*, still, 1975.

Un phénomène comparable dirige notre appréhension des images du film de Salvador Dalí (1904-1989), *Impressions de la Haute Mongolie*, dont le titre nous indique l'importance des écrits de Roussel pour l'artiste surréaliste. La construction du film reprend le processus exploité par le poète dans son poème *La Vue*, où une image miniaturisée est étudiée en détail à travers le verre grossissant du fond d'un porte-plume. La lecture nous emporte dans les moindres aspects, comiques ou émouvants, d'une scène de bord de mer.

Dalí décrit un voyage aux confins de la Haute Mongolie, à la recherche d'un mystérieux champignon blanc, au fil d'images abstraites et colorées, d'inspiration psychédélique. Ces images proviennent en vérité de la captation en « macro » des détails d'une plaque métallique rouillée. Le thème du voyage s'inscrit alors dans la notion plus générale de la perception sensorielle : l'exploration visuelle d'un « paysage » abstrait devient la source d'une expédition imaginaire, à la fois par la force de l'inconscient du spectateur et par l'influence profonde de la voix du conteur.

La puissance de fascination des images projetées, des équipements de vision sur l'être humain est un autre élément clé de l'œuvre de Rodney Graham précédemment exposée. La voiture n'avance pas, mais son passager est invité à y rester pour contempler le paysage auquel il tourne le dos. De plus, la *Camera Obscura Mobile* fait écho à la maison roulante de luxe de Raymond Roussel, une voiture qu'il avait modifiée pour pouvoir l'utiliser comme une chambre ou un salon sur roues ; initiant une manière nouvelle de voyager et de partir à la découverte de l'inconnu, en alliant liberté, dépaysement et confort domestique.

« [...] M. Baudry de Saunier dans son livre la Joie du camping sépare les adeptes du camping en deux tribus, qui se jalourent un peu certes, mais qui s'aiment bien tout de même parce qu'en somme elles ont le même drapeau : la tribu des *Spartiates* et celle des **>Sybarites**.

Les *Spartiates* ce sont ceux qui s'en vont, soit à pied, soit à bicyclette, en emportant leur maison sur leur dos (une maison de toile qui ne pèse pas 10 kilogs avec tout son mobilier). Ce sont les valeureux, les vaillants du camping.

Les *Sybarites* au contraire ce sont ceux qui font porter leur maison par un véhicule automobile. Et cette maison, ils la veulent bien entendu aussi confortable que possible. Ils entendent retrouver en plein bois ou en plein champ, les douceurs et les avantages du home familial.

C'est donc pour les Sybarites surtout que nous allons décrire la très luxueuse et très pratique maison roulante conçue par M. Raymond Roussel. [...]

« Le camping intégral par l'automobile », in *La Revue du Touring Club de France*, 1926.



>Sybarites : Terme dérivé du nom de la cité antique de Sybaris - colonie grecque fondée au VIII^{ème} siècle avant J-C et située en actuelle Calabre - désignant un voyageur d'un type particulier. Il s'agit en réalité d'un clin d'oeil à cette légende rapportant qu'un riche citoyen de Sybaris, du nom de Smindyrides, se rendit en voyage à Athènes avec une suite de 1 000 personnes à son service.

Vues de la maison roulante de Raymond Roussel

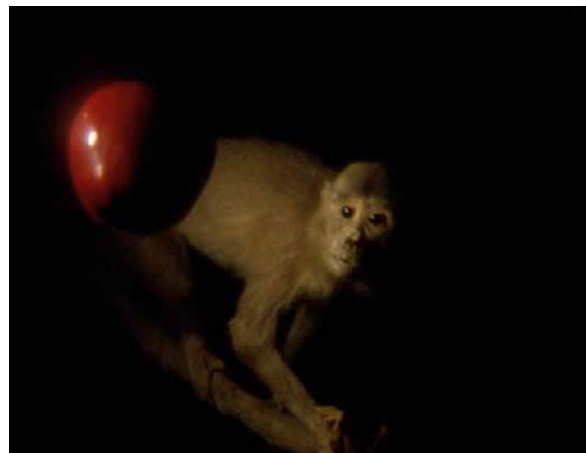
1955

Claude Lévi-Strauss
publie *Tristes Tropiques*.

1955

Exposition « Le Mouvement »
à la galerie Denise René.

Ce désir d'exploration amène le sujet à des perceptions nouvelles, apportées par des territoires jusque là inconnus. L'idée d'une expérience empirique, qui ouvre la voie à la fois à l'émerveillement et à la découverte, nourrit les œuvres vidéo de Joao Maria Gusmao et Pedro Paiva (nés respectivement en 1977 et 1979, vivent et travaillent à Lisbonne). Baignées d'influences surréalistes, leurs réalisations manient les références au cinéma muet fantastique de Georges Méliès et aux films ethnographiques de Jean Rouch, qui partagent la double ambition d'illusion et de réalisme : c'est-à-dire montrer le mystère. *Darwin's Apple*, *Newton's Monkey* mélange littéralement deux symboles de la découverte scientifique basée sur l'expérience empirique. On y assiste à la chute silencieuse et ralentie d'une pomme, sous le regard de singes empaillés. L'immobilité macabre des animaux, l'étrange obscurité dans laquelle se déroule la scène, le ralenti qui rend cette chute presque abstraite, sont autant d'éléments évoquant à la fois une atmosphère irréelle, presque sacrée, et une sorte d'abstraction d'un phénomène naturel : le regard du singe est aveugle, la chute ne connaît pas de fin.



Gusmao & Paiva, *Darwin's Apple*, *Newton's Monkey*, 2012.

Immanence : la matière habitée

« Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, dans quelque chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. »

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913

« Ce que nous appelons la nature, ce que Bossuet nommait Dieu, nous ignorons le nom dont les premiers hommes usaient pour le définir, mais ils l'éprouvaient comme cette force effarante derrière tout. »

Pascal Quignard, «Sur le jadis», *Dernier royaume II*, 2002

Postulons qu'au delà de l'implication physique et intellectuelle du spectateur, dont nous venons de voir l'importance cruciale dans diverses œuvres de « Soleil froid », existe au sein de la matière même une force, une énergie que l'artiste tente de capturer et de révéler au travers des dispositifs d'exposition qu'il exploite.

Georges Bataille découvre, sur l'étal d'un marché aux puces une petite boîte en argent, modelée à la forme d'une étoile à cinq branches et fermée par un couvercle en cristal. À l'intérieur, un petit biscuit lui-même en forme d'étoile. La boîte est fermée par un cadenas, et sur une peau de vélin attachée à son côté, on peut lire : « Étoile provenant d'un déjeuner que j'ai fait le Dimanche 29 Juillet 1923 à l'Observatoire de Juvisy chez Camille Flammarion qui présidait. Raymond Roussel. »

La découverte est fortuite. Bataille conservera le biscuit quelque temps, même s'il l'offre à Dora Maar. Bataille écrira : « il a visiblement voulu s'approprier l'étoile mangeable avec plus de conséquence et de réalité qu'en l'absorbant. » Cette relique fascinera les surréalistes, André Breton tout particulièrement. La boîte que Roussel a commandée pour l'étoile est d'ailleurs significative : en reprenant les mensurations exacte du biscuit, elle symbolise toute l'attention portée à cet objet apparemment sans valeur. Il semble alors porteur d'une sacralité qui lui est propre.



Raymond Roussel, *Étoile cosmique*, 1923.

1955

Première performance publique du moonwalk par le danseur de claquettes Bill Bailey.

La réalisation d'un coffret créé spécialement pour un objet, permettant de le conserver mais aussi de lui attribuer son caractère spécifique, sa puissance, se retrouve, comme en écho à l'étoile de Roussel, dans le travail de Rodney Graham. En effet, son *Étui autour de «Nouvelles Impressions d'Afrique»* (1988) fait partie d'un ensemble de dispositifs de lecture qu'il a précédemment créé, permettant des approches alternatives d'œuvres littéraires, allant même jusqu'à en empêcher la lecture. Le visiteur n'aperçoit du livre que la couverture, celui-ci étant conservé dans un coffret réalisé spécifiquement à sa taille. À la lecture s'oppose la contemplation de l'objet, mis en valeur pour des qualités intrinsèques qui ne sont plus littéraires mais iconiques.

L'œuvre de Mark Manders, dont nous avons précédemment souligné le caractère quasiment mythique, se rapporte elle aussi au concept d'immanence : les figures utilisées de façon répétée dans son travail (totem, kouros, mannequin), les objets détournés et les structures abstraites ne constituent pas un ensemble compréhensible de manière littéral. Toutefois, l'artiste insiste sur le sens intime, introspectif, d'œuvres comme *Mind Study*. Ce n'est donc pas ce qu'elles montrent, mais ce qu'elles contiennent et ce qu'elles symbolisent, qui leur donne leur forme.



Mark Manders, *Mind Study*, 2011.

Ce thème de l'introspection vue comme la révélation, à travers la forme, d'une énergie enfouie et inconsciente, sert également de fondement à plusieurs œuvres de Joachim Koester. C'est notamment le cas dans son travail sur le pasteur John Murray Spear, délaissant l'Église Universaliste en 1851 pour se plonger dans le **>spiritualisme**, alors très à la mode aux États-Unis. Homme progressiste, abolitionniste, défendant les droits des femmes, il prétendait être en contact avec les esprits d'un groupe appelé *Band of Electricizers*, sous le commandement de l'esprit de Benjamin Franklin et réussit à unir autour de lui une petite communauté de disciples.

La vidéo *Of spirits and empty spaces* relate ses expériences de groupe consistant à essayer, par les mouvements du corps et par la transe, d'insuffler la vie à des machines ou à accéder à la révélation de plans mécaniques révolutionnaires. Les mouvements des sujets dans la vidéo semblent reproduire des parties d'une machine : les principes mécaniques sont alors assimilés à une chorégraphie, à un mouvement dynamique d'ensemble, possédant sa propre énergie vitale.

>Spiritualisme : Mouvement religieux monothéiste très populaire dans les pays anglo-saxons entre 1840 et 1920, se distinguant par la croyance en une communication possible avec les défunts. Ceux-ci auraient la capacité de transmettre aux vivants un enseignement à propos de Dieu et de l'au-delà par le biais de médiums, dont certains eurent une grande notoriété - comme les sœurs Fox -, et transformèrent progressivement le spiritualisme en un spectacle de foire. Notons également que nombre d'éminents spiritualistes étaient des femmes et que la plupart des sympathisants de ce mouvement peu structuré défendirent des causes telles que l'abolition de l'esclavage et le suffrage des femmes.



Joachim Koester, *Tarantism*, 2007.

1958

Jean Rouch réalise le film *Moi, un noir*.

1963

Les raisins verts, émission de variétés de Jean-Christophe Averty est diffusée à la télévision française.



François Curlet, *Chanter l'enfer*, 2010.

L'idée du Mal comme puissance indépendante, survivant à l'esprit et à la chair, est exploitée dans l'installation de François Curlet *Chanter l'Enfer*, constituée d'un ensemble de reliques (éléments de boiserie, morceaux de rideaux, de portemanteaux) récupérées dans l'appartement bruxellois du tueur en série Andras Pandy, qui assassina presque tous les membres de sa famille. Curlet les a assemblées en maison pour oiseaux : la métaphore est macabre, le petit abri symbolisant le foyer, un lieu de sécurité. L'artiste, qui parle souvent de «matière radioactive» pour évoquer celle employée dans ses oeuvres, souhaite nous amener à nous interroger : Le Mal est-il une énergie diffuse qui imprègne la matière ?

1964

Pour une poignée de dollars,
premier grand western spaghetti,
est réalisé par Sergio Leone.

III- LA POSTURE DU SPECTATEUR

Notre étude nous a amenés, tour à tour, à nous pencher sur l'œuvre en temps qu'objet, dans sa réalité matérielle, puis à dépasser cet état de fait pour étudier ce qui constitue les prémices de l'œuvre, son processus de création, mais aussi sa portée métaphysique. C'est désormais sur le spectateur que nous porterons notre attention. Pour cela nous étudierons une sélection d'œuvres de la programmation « Soleil Froid » qui prennent vie soit grâce à la participation directe de ce dernier, soit par appel à son imaginaire, l'œuvre offrant alors un terrain propice au développement des fantasmes, des projections de son spectateur. Pour conclure, nous offrirons une analyse du cabinet de curiosités, comme paradigme du rapport existant à la fois entre l'imaginaire et la science, le matériel et le sacré, l'artiste et le spectateur.

Le spectateur-acteur de l'oeuvre

« D'une manière générale, par mes expériences, j'ai cherché à provoquer un comportement différent du spectateur (...) pour trouver avec le public les moyens de combattre la passivité, la dépendance ou le conditionnement idéologique, en développant les capacités de réflexion, de comparaison, d'analyse, de création, d'action. »

Julio Le Parc

Comme nous l'avons précédemment évoqué, la participation du spectateur est un élément décisif du travail de Julio Le Parc. Nous en avons exposé les ambitions politiques et sociales – on ne parle plus de spectateur mais d'acteur – ainsi que le fonctionnement physiologique – un art fonctionnant sur la perception oculaire. En effet, la disparition du geste artistique, du style au profit d'une forme industrielle impersonnelle équivaut au déclin de la figure de l'artiste au profit du visiteur.

La *Salle de jeu* concluant l'exposition semble bien évidemment le meilleur exemple, le plus évident en tout cas, de cette primauté donnée au spectateur/acteur dans l'œuvre de Le Parc. Nous en avons décrit les jeux de massacres ainsi que les jeux de lunettes déformantes offertes à l'usage des participants. Le parcours se fait également sur des sols instables et des sièges à ressorts, où tout le corps du visiteur se trouve déséquilibré.



Julio Le Parc, *Salle de jeux*, 1972.

1970

Le neurobiologiste Paul MacLean propose la théorie du cerveau triunique d'où découlera le concept de *cerveau reptilien*.

Le designer danois Verner Panton imagine l'installation *Fantasy Landscape*.

Les œuvres cinétiques de Le Parc prennent elles aussi leur sens grâce à la présence active du spectateur. Au sein du >G.R.A.V., Le Parc envisage un lieu où ce sont simplement les déplacements du spectateur qui mettent en mouvement les objets et les mécanismes qui l'entourent. L'œuvre *Cloison à lames réfléchissantes* installe quant à elle le spectateur au sein du dispositif visuel et cinétique, ou pour être plus précis, juste derrière. Les lames installées côte à côte sur un même plan se meuvent lentement et diffractent l'image de celui qui se tient derrière elles. Le visiteur voit sa propre image, démultipliée, lui faire face, comme une vision imaginaire et presque abstraite de soi. Autour de lui, les autres participants peuvent également contempler ce « portrait divisé », cette illusion d'optique.

> G.R.A.V. : Voici les lignes que contenait le tract distribué par le G.R.A.V. lors de la 3^e Biennale de Paris en 1962, intitulé *Assez de Mystification* :

« Nous voulons intéresser le spectateur,
le sortir des inhibitions, le décontracter.
Nous voulons le faire participer.
Nous voulons le placer dans une situation
qu'il déclenche et qu'il transforme.
Nous voulons qu'il s'oriente vers une interaction
avec d'autres spectateurs.
Nous voulons développer chez le spectateur
une forte capacité de perception et d'action. »



Julio Le Parc, *Cloison à lames réfléchissantes*, 1966.

Nous pouvons aisément comparer l'illusion que nous venons de décrire avec celle mise en place par François Curlet à travers son œuvre *Vitrine*. Une grande vitre – en référence au *Grand Verre* de Marcel Duchamp – se trouve installée dans l'espace d'exposition, comme une sculpture autour de laquelle on peut tourner, et un tableau face auquel on peut se tenir. Le visiteur, se tenant justement devant cette vitre devient le motif, vivant et éphémère, d'une représentation. Sur la vitre, deux zones ont été taillées pour créer, en ces parties, un effet de loupe grossissante : approximativement au niveau du visage et des parties génitales.

On a déjà souligné l'influence de la psychanalyse sur l'œuvre de Curlet, et point n'est besoin d'explicitier la dualité soulignée par l'œuvre entre le psychique et le sexuel. Toutefois, nous noterons que l'œuvre, au contraire de son modèle duchampien, n'est seulement mise « en action » par la présence d'un visiteur-cobaye, victime facétieuse ou inconsciente du piège auquel elle se trouve soumise. La nature spectaculaire de l'œuvre – qui est une sorte de dispositif de vision voyeuriste, comparable à un miroir déformant de fête foraine – implique un sujet et un voyeur.



François Curlet, *Vitrine*, 1992.

1971

Sortie du film de
Hal Ashby *Harold
et Maude*.

L'oeuvre, support d'une projection mentale

Nous avons précédemment traité d'œuvres qui documentaient la recherche entreprise, par l'artiste lui-même ou par un tiers, visant à plonger dans les tréfonds de l'inconscient ou de l'instinct. Cependant, certaines œuvres en appellent plutôt à l'inconscient du spectateur.



François Curlet, *Rorschach Saloon*, 1999.

Ainsi des portes du *Rorschach Saloon* de François Curlet, qui reprennent la forme symétrique d'une tache d'encre utilisée dans le célèbre test psychologique inventé par Hermann Rorschach. Le test est dit de type « projectif », c'est-à-dire qu'il met en jeu une réponse spontanée à un stimulus au sens ambigu, la réponse étant étudiée comme expression de l'inconscient du sujet. Ici, le spectateur-participant traverse la tache, pensant pénétrer, selon le titre de l'œuvre, dans un saloon, lieu porteur d'une imagerie héritée de la culture populaire – cinéma, bande dessinée – et y trouve des bouteilles vides de vodka et de whisky. Ces alcools évoquant, de par leur face-à-face ici même, les deux blocs de la Guerre Froide, on peut supposer que l'artiste interroge le discours de propagande et les clichés culturels qu'il engendre plusieurs décennies après.

Cette capacité qu'a le spectateur à s'impliquer mentalement dans une œuvre, de l'interpréter selon un vécu et un inconscient qui lui sont propres, est constamment en action face au travail de Joachim Koester. Les vidéos où s'animent sous nos yeux les dessins sous drogues hallucinogènes de Henri Michaux en sont un exemple flagrant. Elles rappellent, dans un premier temps, la forme de certains films psychédéliques, où la pellicule elle-même servait de support à des motifs aléatoires, tracés de la main de l'artiste (peinture, rayure, griffure du support). Au delà des similarités de forme, elles partagent le même usage de la fascination de l'œil face à une image, certes abstraite, mais si mouvementée qu'elle s'empare de l'esprit du spectateur. Alors, Joachim Koester nous amène à tenter l'expérience de la projection : à partir de ces expressions de l'inconscient de Michaux, il nous offre un support où développer nos représentations mentales.



Henri Michaux,
(sans titre) dessin
mescalinién,
1958.

1972

Julio Le Parc répond à une invitation du Musée d'art moderne de la Ville de Paris en jouant à pile ou face une possible monographie. L'exposition n'aura pas lieu !

Le cabinet de curiosités, mode d'emploi

Evariste Richer propose, dans le cadre de sa « Bibliothèque d'artiste », de découvrir en photographie la collection minéralogique rassemblée par l'abbé René Just Haüy (1743-1822). Haüy est un des précurseurs en France de la cristallographie géométrique, c'est-à-dire qu'il a compris par observation et déduction que chaque minéral avait sa propre molécule constituante : si l'on clive un cristal de calcite, il se forme plusieurs petites unités de la même forme que le cristal d'origine, d'où l'idée déduite de pouvoir par clivage successifs atteindre une unité originelle.

La collection de Haüy fut constituée à des fins d'étude mais cette collection était également privée. Elle était conservée dans un cabinet construit spécialement pour elle, les étiquettes rédigées par Haüy qui utilisa sa collection pour établir une typologie publiée par la suite dans son second *Traité de minéralogie* (1801).

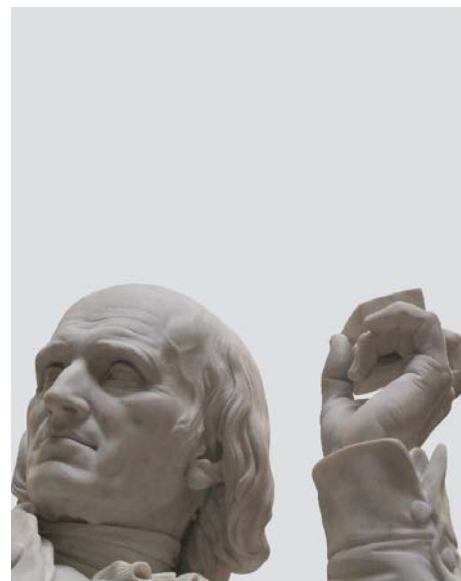
En exposant ainsi la collection Haüy dans un centre d'art, Evariste Richer multiplie les évocations : contexte originel, origine mythique, usage d'origine (scientifique) et destination contemporaine dans un centre d'art.

Les cabinets de curiosités du XVI^e et XVII^e siècle, n'avaient pas seulement pour fonction de réunir des exemples bizarres de produits naturels et artificiels - cristaux, coraux, bézoards, cornes de licornes (en fait des cornes de narvals), armes et artefacts de tribus primitives - collectionnés pour leur rareté. Ils avaient surtout pour but d'organiser, à la manière d'une grande bibliothèque, une hiérarchie de toutes choses sur Terre, selon la division des éléments qui était alors comparable à celle des règnes : le minéral pour la terre, le végétal liant la terre et l'eau, les animaux entre terre, eau et air, et l'art humain se confondant avec le feu. Dans ce cadre, l'étrange, le *collectionnable* pourrions nous dire, est ce qui se tient entre deux règnes et qui assure une connexion, un lien conceptuel qui permet de penser le monde comme un tout, au-delà des divisions.

En ce sens, le cabinet de curiosités constitue un antécédent historique à la relation que nourrit l'abbé Haüy avec le monde et ses phénomènes naturels. Les rapprochements arbitraires qui y sont établis entre les objets collectionnés nous semblent tenir d'une vision esthétique du monde, autant artistique que scientifique.

C'est ainsi que, lorsque Évariste Richer inclut la collection géologique de R. J. Haüy dans son exposition, il en fait pour le public un objet esthétique et symbolique, et souligne les qualités formelles, presque artistiques, que réserve parfois l'exercice scientifique.

Nous pouvons alors tracer un fil directif entre le regard que nous portons sur cette collection et le geste de Raymond Roussel de conserver un biscuit étoilé, souvenir d'un moment passé avec le **>polygraphe** Camille Flammarion, dans une boîte spécifiquement dédiée. De même que les villes miniatures mises en bouteille de Mike Kelley (*Kandor 10B*), le coffret de Rodney Graham pour un livre de Roussel (*Etui autour des « Nouvelles Impressions d'Afrique »*), la vidéo de Gusmao et Paiva faisant cohabiter les découvertes de Darwin et de Newton (*Darwin's apple, Newton's monkey*) ou encore les créations par Jacques Carelman des inventions du professeur Canterel dans *Locus Solus (Le Diamant)*, forment autant de créations, empruntées du même goût pour une « science esthétique » qui dévoile une autre manière de penser le monde, émancipée d'une pensée trop rationnelle et d'une catégorisation trop systématique des champs disciplinaires.



L'abbé René Just Haüy par le sculpteur Hypolite Brion (1799-1863). Le minéralogiste est ici représenté tenant dans sa main la calcite qui, lorsqu'elle tomba au sol sous ses yeux, forma plusieurs unités de la même forme que la pierre d'origine.

>Polygraphe : Un polygraphe (du grec ancien *polugraphos* : *poly* : plusieurs et *graphos* : écriture) est un auteur qui écrit sur des domaines variés. Dans le domaine de la littérature, le nom de polygraphe s'applique surtout à certains écrivains de l'Antiquité. Parmi eux, Aristote et Plutarque chez les Grecs, Varron, Cicéron et Pline l'Ancien chez les Romains. On compte encore des polygraphes au Moyen Âge et à la Renaissance, mais ils deviennent de plus en plus rares dans les temps modernes, en raison du développement des sciences particulières. Voltaire et l'encyclopédiste Diderot sont deux exemples de polygraphes modernes.

2002

Le pasteur belge Andras Pandi est condamné à la réclusion criminelle à perpétuité pour le meurtre de six personnes.

GLOSSAIRE

* **Appropriation Art** : Au sens large, peut être de l'appropriation artistique tout art qui réemploie du matériel esthétique (par ex. photographie publicitaire, photographie de presse, images d'archives, films, vidéos, etc.). Il peut s'agir de copies exactes et fidèles jusque dans le détail, mais des manipulations sont aussi souvent entreprises sur la taille, la couleur, le matériel et le média de l'original. Cette appropriation peut être effectuée avec une intention critique ou comme un hommage.

* **Art brut** : Terme inventé en 1945 par l'artiste Jean Dubuffet pour désigner des productions de personnes exemptes de culture artistique et oeuvrant en dehors de normes esthétiques convenues (pensionnaires d'asiles psychiatriques, autodidactes isolés, etc.). « L'art ne vient pas couler dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle. » (J. Dubuffet)

* **Art conceptuel** : Lucy R. Lippard (née en 1937), critique d'art et curator américaine, fut l'une des premières à témoigner de la dématérialisation de l'œuvre d'art au tournant des années 1960 et 1970. Les artistes dits "conceptuels", largement influencés par l'art minimal, font effectivement souvent l'économie de la production de l'œuvre, se contentant d'en livrer au public un descriptif, un mode d'emploi, une intention. En cela, l'art conceptuel est essentiellement un art du langage, du document. N'y a-t-il pas suffisamment d'objets dans notre société globale de consommation ? Si l'art est devenu matière à penser, ne peut-on pas se limiter au concept, à l'essence de l'œuvre ? Telles semblent être les questions que se posent les artistes comme Joseph Kosuth (né en 1945), Robert Barry (né en 1936), Lawrence Weiner (né en 1942), Dan Graham (né en 1942) ou le collectif Art & Language (fondé en 1968).

* **Land Art** : Avec les artistes du Land Art, la nature est au cœur du dispositif de création et s'inscrit dans une mouvance qui lutte contre la domination du modèle de la galerie, des institutions artistiques et de leurs contraintes. L'œuvre doit être non plus une valeur marchande vouée à une élite mais une véritable expérience liée au monde réel. Les artistes, proposant souvent des œuvres monumentales, utilisent les matériaux de la nature (bois, terre, pierres, sable, rocher, etc.) et creusent, déplacent, transportent, accumulent, tracent, plantent, etc. Ils introduisent également des produits manufacturés et travaillent souvent dans des lieux éloignés des centres urbains. L'usage de la photographie leur permet de faire connaître leurs œuvres. Des croquis, reportages et vidéos sont pré-

sentés au public et participe de l'économie qui permet à l'artiste de vivre et de réaliser les projets suivants. C'est ainsi que dans les années 1970, certaines œuvres réintègrent les musées et expositions, d'abord par l'image puis par des installations dans les espaces intérieurs. Si tout un pan de la création Land Art consiste en des altérations durables du paysage, la plupart de ces œuvres relèvent plutôt de l'art éphémère, vouées à plus ou moins longue échéance à la disparition sous l'effet des éléments naturels.

* **Modernité** : Le terme désigne à la fois une époque, une civilisation et une conception de l'humanité indissociable de la culture occidentale et de la philosophie européenne. La notion – aussi floue soit-elle – renvoie en tout cas à l'Europe des Temps modernes depuis la Renaissance jusqu'au monde contemporain. Ainsi, elle commencerait au XVI^e siècle en Europe avec le protestantisme, l'avènement des sciences expérimentales, et les grandes découvertes. Puis elle culmine au siècle des Lumières. Rationalisme, positivisme et optimisme (foi dans le progrès) en sont, sur le plan philosophique, les traits les plus significatifs. Quatre grandes révolutions en découlent. L'homme moderne conquiert son autonomie et affirme sa volonté de maîtrise technique du monde. L'homme moderne vide le monde de son mystère, il le désenchante (positivisme) et s'efforce de s'approprier les qualités des dieux du passé (omniscience, puissance). L'homme moderne dissocie les différentes dimensions de l'existence individuelle et collective (laïcisation). L'homme moderne a foi dans le progrès et ne craint plus son avenir.

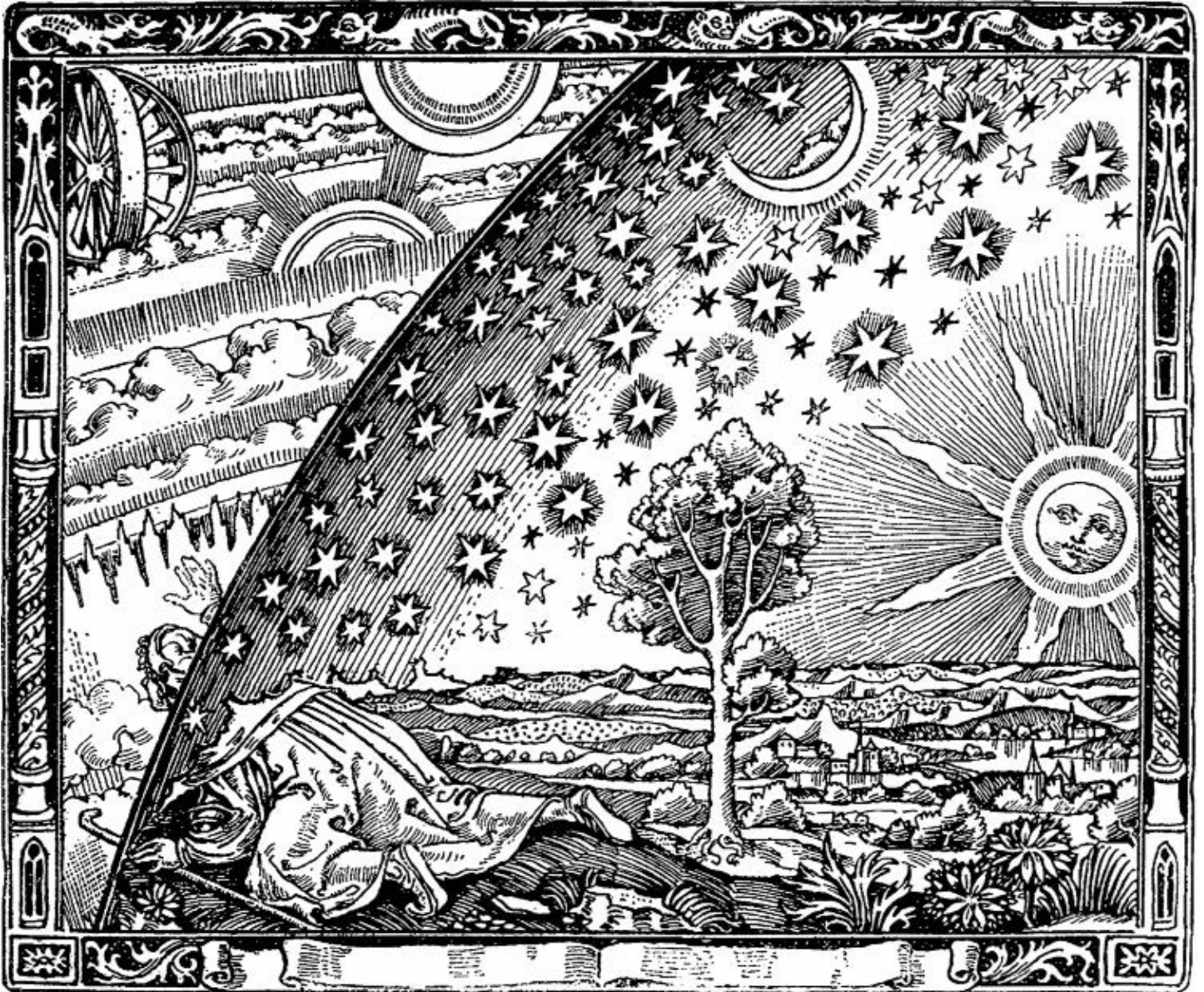
* **Post-modernité** : Il s'agit, pour le moment, davantage d'un état d'esprit que d'un fait de civilisation ! Le trait central en est sans doute le constat d'une crise du sens procédant d'une désillusion généralisée à l'égard des idéaux humanistes de la modernité. Dans le champ de l'art, le post-modernisme rejette (ou met simplement de côté) les aspects propres à l'art moderniste. Il implique donc une déconstruction des codes existants, ainsi qu'une relecture et un brassage des référents culturels. En ce sens, dans *Le Post-Moderne expliqué aux enfants* (1986), Jean-françois Lyotard précise : " Le post de post-moderne ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en *ana-*, un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose qui élabore un *oubli initial*." Ainsi, les artistes reprennent à leur compte, avec une tendance délibérée à l'éclectisme, les objets de consommation jusque dans leurs aspects les plus kitsch, en une attitude de défi vis-à-vis des critères du bon goût ou d'une quelconque sélection esthétique teintée de moralisme.

* **Readymade** : Combinant un constat pessimiste (« la peinture est obsolète ») et une fascination pour les objets industriels fabriqués en série, Marcel Duchamp (1887-1968) invente en 1916 le concept du *readymade* qui consiste à exposer un objet usuel et décréter qu'il s'agit d'un objet d'art. Ce geste novateur repositionne le rôle de l'artiste sous un nouveau jour puisqu'il n'est plus forcément dans le faire, il peut se contenter de décider de détourner un objet. Nouveau mode d'expression artistique, le *readymade*, qui signifie « déjà fait », a la particularité de permettre au spectateur de s'intéresser à l'objet pour lui-même d'une part, et, d'autre part, de jouer avec les représentations mentales : la forme de l'objet exposé doit renvoyer à un concept et lui donner un nouveau sens. *Fontaine*, présenté au public en 1917, est un urinoir en porcelaine renversé, acheté par l'artiste dans un magasin et qu'il a signé « R. Mutt 1917 ». Cette pièce, considérée comme le premier *readymade* médiatique de Duchamp, passe pour être également l'une des œuvres les plus controversées du XX^e siècle.

* **Surréalisme** : Terme qui renvoie à la *surréalité*, employé pour la première fois par Apollinaire face à une représentation des ballets russes, pour qualifier un sentiment « *au-delà de la réalité visible* ». Véritable hommage à l'imagination et appel à l'émerveillement, ce mouvement artistique, tant littéraire que visuel, de la première moitié du XX^e siècle, valorisant des procédés de création et d'expression libérés du contrôle de la raison (automatisme, rêve, inconscient) et en lutte contre les valeurs reçues. Le surréalisme est issu essentiellement du dadaïsme, un mouvement créé en 1916 par des écrivains et artistes réunis autour de Tristan Tzara. Or, en réaction à l'horreur et à l'absurdité de la Première Guerre mondiale, Dada veut rompre totalement avec les valeurs morales et les codes « bourgeois » de l'époque. C'est un mouvement de remise en question radicale du monde tel qu'il est, qui compte distordre l'ordre établi et les normes du langage.

ANNEXE

Gravure anonyme figurant en couverture de la 1ère édition de *L'Atmosphère : Météorologie Populaire* (1888) de Camille Flammarion :



« L'esprit ne distingue pas entre le réel et l'irréel. Nos activités quotidiennes peuvent être informées par le passé ou le présent comme par nos rêves. Les images essentielles à notre psyché peuvent être de pures imaginations. »

Joachim Koester

ANNEXE

Julie Bélisle, « Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités », in *ETC*, n° 86, 2009, p.14-19 :

« [...] Le cabinet de curiosités est vu comme un point de départ pour étudier les rassemblements d'objets qu'ont réalisés nombre d'artistes. Une analogie peut être tracée avec l'irrationalité des agencements et l'exploration formelle des matériaux que l'on y retrouve. S'il est d'abord repris comme dispositif de présentation (notamment avec les premières expositions surréalistes), il est par la suite utilisé comme sujet. C'est le cas des œuvres qui se présentent sous forme de collections et de musées fictifs, qui mettent de l'avant des systèmes d'organisation ou qui usent de vitrines de conservation. Certains d'entre eux convoquent directement le cabinet des merveilles ; c'est la cas, entre autres, des collages de fragments d'objets de Joseph Cornell qu'il faisait tenir dans de petites boîtes, de Mark Dion qui, suite à la conduite de véritables fouilles, expose dans des cabinets les matériaux excavés, ou encore, de Thomas Grünfeld, qui combine différentes parties d'animaux naturalisés dans sa série des Misfits et qui rejoint l'imaginaire de la curiosité dans lequel on retrouvait ce type de spécimens contrefaits. [...] Ce qui fascine dans ces œuvres contemporaines protéiformes, c'est l'inattendu des combinaisons et les accumulations qu'autorise une telle référence où le principe de l'association libre a cours. »

« [...] Ce n'est pas tant l'œuvre singulière et isolée qui compte, bien que son attraction persiste, mais son inscription dans un ensemble. Un effet saisissant est créé par l'hétérogénéité des objets et l'exposition devient le site du multiple, du simultané, d'un système dynamique où les valeurs artistiques, historiques, religieuses et féériques se côtoient. »

« [...] La répartition des objets crée des ensembles reliés entre eux et auxquels d'autres sont subordonnés, créant des configurations matérielles qui laissent deviner un discours, une pensée organisée. La réunion d'objets peut aussi devenir synonyme de contrastes et de glissements. Car ce n'est pas uniquement la volonté de construire une « représentation totale » qui suscite le goût du merveilleux et l'accumulation d'objets remarquables. L'idée qui se rattache à une telle présentation est celle d'une compréhension qui catégorise, pèse, compare, rapproche pour saisir et articuler autrement la vaste diversité du monde. [...] L'assemblage, qui est l'une des conduites créatrices les plus utilisées de nos jours, permet finalement la création de juxtapositions massives et énigmatiques pour rendre compte du désordre, du discontinu et aussi parfois de la discontinuité du monde à travers sa variété, où l'objet est toujours l'élément essentiel. »

Georges Perec, extrait de « Notes sur ce que je cherche », in *PENSER / CLASSER*, 1985 :

« Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent.

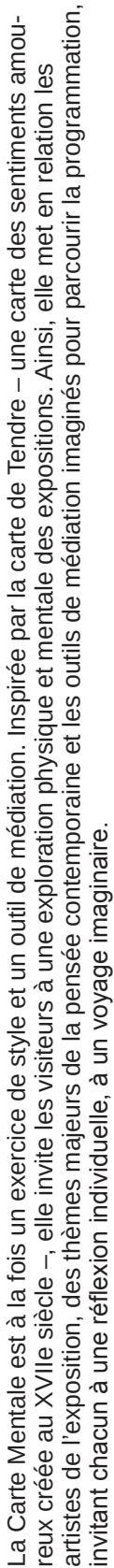
Cette versatilité systématique a plusieurs fois dérouté certains critiques soucieux de retrouver d'un livre à l'autre la « patte » de l'écrivain ; et sans doute a-t-elle aussi décontenancé quelques-uns de mes lecteurs. Elle m'a valu la réputation d'être une sorte d'ordinateur, une machine à produire des textes. Pour ma part, je me comparerais plutôt à un paysan qui cultiverait plusieurs champs ; dans l'un il ferait des betteraves, dans un autre de la luzerne, dans un troisième du maïs, etc. De la même manière, les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire.

La première de ces interrogations peut être qualifiée de « sociologique » : comment regarder le quotidien ; elle est au départ de textes comme *Les Choses*, *Espèces d'espaces*, *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, et du travail accompli avec l'équipe de *Cause commune* autour de Jean Duvignaud et de Paul Virilio ; la seconde est d'ordre autobiographique : *W ou le souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure*, *Je me souviens*, *Lieux où j'ai dormi*, etc. ; la troisième, ludique, renvoie à mon goût pour les contraintes, les prouesses, les « gammes », à tous les travaux dont les recherches de l'OuLiPo m'ont donné l'idée et les moyens : palindromes, lipogrammes, pangrammes, anagrammes, isogrammes, acrostiches, mots croisés, etc. ; la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type. »



BIBLIOGRAPHIE

- BRETON André, *Manifeste du Surréalisme*, 1924.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, 1939.
- CAILLOIS Roger, *Pierres*, 1966.
- CARELMAN Jacques, *Le catalogue des objets introuvables*, 1969.
- Collectif, *Joachim Koester : I myself am only a receiving apparatus*, 2012.
- Collectif, *Spezialität : François Curlet*, 2008.
- COLLÈGE DE 'PATAPHYSIQUE, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, 1911.
- DEWAR Daniel et GICQUEL Grégory, *Crêpe Suzette*, 2012.
- FALGUIÈRES Patricia, *Les chambres des merveilles*, 2003.
- FERRY Jean, *L'Afrique des Impressions*, 1967.
- FLAMMARION Camille, *Astronomie populaire*, 1880.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs*, 1809.
- GRAU Oliver, *MediaArtHistories*, 2010.
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, « L'art de la tache », *Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexandre Cozens*, 1990.
- LEIRIS Michel, *L'Afrique fantôme*, 1934.
- PEREC Georges, *Penser / Classer*, 1985.
- POINCARÉ Henri, *La science et l'hypothèse*, 1902.
- PRADEL Jean-Louis, *Julio Le Parc*, 1995.
- RICHER Évariste, *Slow snow*, 2009.
- ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1935.
- ROUSSEL Raymond, *Locus Solus*, Flammarion, 1914.
- ROUSSEL Raymond, *Impressions d'Afrique*, 1910.
- ROUSSEL Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, 1932.
- ROUSSEL Raymond, *La Doublure*, 1897.
- Raymond Roussel in « Europe, revue littéraire mensuelle » n°714, octobre 1988.
- Raymond Roussel et les excentriques in « Magazine littéraire » n°410, juin 2002.
- Raymond Roussel, *La vue*, 1904.
- VASARELY Victor, *Le Manifeste jaune*, 1955.



ACTION ÉDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle et les métiers de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration de projets éducatifs qui envisagent le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, *workshop*, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur les programmes éducatifs en vigueur, les formats d'accompagnement CLEF EN MAIN offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement ÉDUCALAB sont quant à eux conçus sur mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : www.palaisdetokyo.com/publics

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson,
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01
www.palaisdetokyo.com

HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 10€ / Tarif réduit : 8€ / Gratuité

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub

TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€